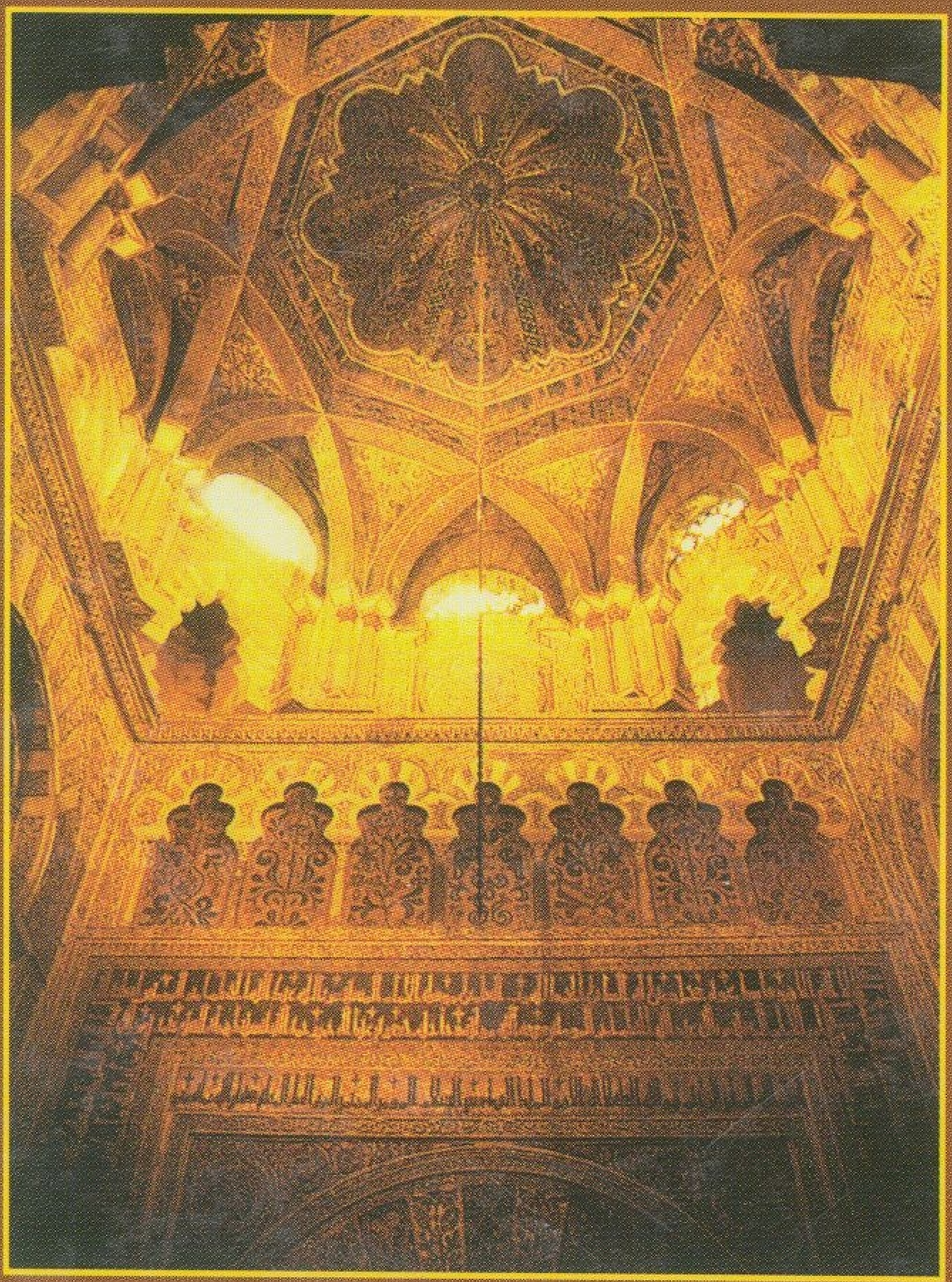
د. بركات محمد مراد

الإسلام والفنون



دائرة الثقافة والإعلام
الشارقة

الإسلام والفنون

٢١٤,٧ بركات محمد مراد

الإسلام والفنون/ بركات محمد مراد .ـ الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٧م

٦٨٦ ص؛ ١٧×٢٤سم

١ـ الإسلام والفنون ٢ـ الفلسفة ٣ـ الفن الإسلامي

٤ـ العمارة الإسلامية ٥ـ الجمال (فن) ٦ـ التذوق الفني

أ ـ العنوان

ISBN 9948 - 04 - 375 - 8

تمت الفهرسة أثناء النشر بمعرفة مكتبة الشارقة

حقوق الطبع والنشر محفوظة لدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة

الطبعة الأولى ٢٠٠٧م

الناشرون: دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة (أ.ع.م)

ص. ب: ٥٥١٩ الشارقة

هاتف: ٥٦٧١١١٦ ٦ ٠٠٩٧١

بـراق: ٥٦٦٢١٢٦ ٦ ٠٠٩٧١

تصميم الغلاف:

ضياء الدين الدوش

د. بركات محمد مراد

الإسلام والفنون

إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة – ٢٠٠٧م

المقدمة

تأتي أهمية الفن في مقدمة ضرورات حياة الإنسان المعاصر، خاصة وأن الفن يمثل لغة عالمية، يمكن للإنسان التخاطب بها، حين تنقطع أمامه طرائق الاتصال، ويقول العارفون إن لغة الفن «هي اللغة العالمية الوحيدة التي استطاعت البشرية أن تخترعها». وعن طريق الفن استطاع الإنسان الكشف عن قدرته على الخلق والإبداع، حيث صار كائناً يغير الطبيعة ويغير نفسه بتغييره للطبيعة، فقد غدا مختلفاً عن كل الحيوانات والكائنات الأخرى التي يقف عملها عند حد التأقلم مع الطبيعة والتكيف بقوانينها. ولا وجود للفن بلا إنسان، كما أنه قد لا يكون هناك وجود حقيقي للإنسان بغير فن.

وتاريخ الفن كان دائماً المدخل والوسيلة لمعرفة الإنسان نفسه، معرفة فنية وواقعية، فلولا ما سجله الإنسان الفنان القديم على جدران الكهوف وعلى جداريات المعابد وعلى صحائف الفخار وأوراق البردي إلى غير ذلك من مواد استخدمها لتسجيل مكونات حياته، بالرسم والصورة والكتلة، ما كان لنا أن نعرف عن الإنسان القديم، وما أحاط بهذا الإنسان من أحداث على مر العصور.

ومن هنا أصبح بدهياً أن الفن قد سبق العلم والفلسفة في حياة الإنسان. فالإنسان البدائي فنان قبل أن يكون فيلسوفاً أو عالماً، والفن لغة وتعبيراً أكثر بدائية من الفلسفة التي تحتاج إلى تنظير ومنطق وحجة وبرهان.

والفن رؤية جمالية إنسانية، يصوغها الإنسان بعد أن يتفاعل مع ذاته ومع البيئة، فيجسد لنا هذا التفاعل أعمالاً فنية متعددة الرؤى ومتعددة الأحكام الجمالية عبر العصور. وبفضل قدرة

الإنسان على التعبير عن أفكاره بالكلمات فقد استطاع البشر أن يعرفوا ما قدمته الإنسانية في عالم الفكر.. وكذلك بقدرة الإنسان على أن يعدي الآخرين بمشاعره عن طريق الفن استطاع أن يجرب ما اختلج في نفوس الأمم السالفة من ألوان المشاعر وضروب الأحاسيس، وبهذه القدرة نفسها يستطيع الإنسان نقل مشاعره إلى الأجيال القادمة.. وأهمية الفن في نقل الأحاسيس والمشاعر لا تقل عن أهمية الكلام في تبادل الأفكار والتفاهم بين البشر.

فالإنسان وهو أرقى أشكال الحياة على الأرض هو الكائن الذي ازداد رقيه خلال السنين فيزيائياً ونفسياً وعقلياً، حتى بلغ مرحلة حرية الاختيار، حرية اختيار القيم والعقائد والسلوك، التي تجلت أحسن ما تكون في إبداعه للأعمال الفنية التي لم يقصد من ورائها حين اكتشف ميله إليها أول الأمر نقصاً ذاتياً وإنما التأكيد لحريته.

لقد حركت الحرية ميل الإنسان إلى الخلق والإبداع، فأثرى عالمه بما أبدعته يداه مستخدماً في خلقه فكره ويديه والخامات المتاحة على الأرض. إن ما أبدعه الإنسان من فنون على مرّ التاريخ كان عنصراً هاماً وركيزة أساسية في ارتقاء البشرية، ولا نشك لحظة في أنه لولا وجود الإنسان على الأرض لبقي كل شيء في هذا الوجود خاملاً هامداً على صورته الأولى.

أما الإسلام فهو أكمل صورة للدين وصلت عن طريق الوحي إلى الإنسان، ويتجلى كمال الإسلام في كونه ديناً شاملاً لا يغفل جانباً من جوانب حياة الإنسان، سواء أكانت حسية أو عقلية أو وجدانية. ولا يهتم بالأبدية معرضاً عن الحياة الدنيا، بل يسعى دائماً إلى تحقيق التكامل بين الحياة الدنيا والآخرة، وبين الحس والعقل، والظاهر والباطن، والمادي والروحي، ومن هنا كان التصور «الفني» الإسلامي للكون والحياة والإنسان هو تصور كوني إنساني مفتوح للبشرية كلها، لأنه يخاطب «الإنسان» من حيث هو إنسان، ويلتقي معه كذلك من حيث هو إنسان.

ويتأكد هذا خاصة وأن الفن لا يعرف الحواجز، لا يعرف حواجز اللغة أو الوطن أو الجنس، إنه تعبير بشري عن الإنسانية في أوسع مجالاتها وأوسع مفاهيمها. والفن الجميل هو ذلك الذي يساهم في الارتقاء بحياة الإنسان سمواً، ويساعد الإنسان على تقريب شقة الخلاف بين ما يبغي وما ينبغي، ويزيل كل التوترات التي تنشأ في نفس ذلك الإنسان، مما يساعد على توحد شخصيته وتكاملها.

ونهتم هنا بعلاقة الدين الإسلامي بالفنون، ففي التجربة الحضارية الإسلامية كان (الدين) هو الطاقة التي أثمرت، ضمن ثمراتها، توحيد الأمة، وقيام الدولة، والإبداع في كل ميادين العلوم والفنون والآداب، شرعية وعقلية وتجريبية، كما كان الدافع للتفتح على المواريث القديمة

والحديثة للحضارات الأخرى، وإحيائها، وغربلتها، وعرضها على معايير الإسلام، واستلهام المتسق منها مع هذه المعايير، لتصبح جزءاً من نسيج هذه الحضارة الإسلامية، والتي كانت إبداعاً بشرياً، إلا أنها اصطبغت بصبغة الدين الإسلامي، كما كانت ثمرة للطاقة التي مثلها وأحدثها عندما تجسد في واقع المسلمين.

والعلاقة بين الدين والفن ليست بالأمر العابر أو الشكلي، ولكنها من الدقة بحيث تستدعي المراجعة دائماً، فالدين مفهوم عام يتحلق حوله الفنانون لأنه يقدم التشوق الروحي الذي يسعى إليه الفنان، وهو من جهة أخرى، ليس معنى غامضاً، ولكنه حقيقة اجتماعية لا يمكن تجاهلها. لذلك تلاقيا منذ الأزل فأصبح تاريخ الفن يتلمس بدايته الحقيقية من خلال الدين تماماً، كما أن أولئك الذين بحثوا في تاريخ العقيدة الدينية لم يجدوا خيراً من تلك التي احتضنها الفن. حينما ندرس التاريخ الديني والفني نلمس ذلك التلازم بين شعور التدين والقلق الروحي والاجتماعي الذي يجسده الفنانون.

ومن هنا لا يكون غريباً أن نجد أحد الباحثين يؤكد على أن كلاً من الفن والدين يعبر عن الحقيقة الكبرى، كما يقول إن القرآن يوجه الحس البشري للجمال في كل شيء، وإنه يسعى لتحريك حواسنا المتبلدة لتنفعل بالحياة في أعماقها، وتتجاوب تجاوباً حياً مع الأشياء والأحياء، ومن هنا يلتقي الفن بالدين.

والفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق. فالجمال حقيقة هذا الكون، والحق هو ذروة هذا الجمال، ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود. وإذا كان الاستمتاع بالجمال مباحاً في الأصول الإسلامية، فإنه مدخل إلى ارتقاء الروح والذوق، وسمو النفس وخلاصها من التردي والسقوط ومحرك الفكر لكي يجول إلى ما هو أبعد من المظاهر الحسية التي كتب عليها الزوال، فالجمال سبب من أسباب الايمان وعنصر من عناصره، والقيم الجمالية الفنية تحمل على جناحيها ما يعمق هذا الايمان ويقوّيه ويجعله وسيلة للسعادة والخير في هذه الحياة.

والفن الحقيقي هو ذلك الفن الذي يزين الحياة، ويكشف عن جوانب الجمال والإبداع فيها، بل هو يقوم بإبداع جوانب من الجمال خفية قد تكون مستكنة في باطن الشعور الإنساني أو مستترة في وجدان الفنان المبدع، فيعبر عنها تشكيلاً معمارياً أو لحناً موسيقياً أو زخرفة مبهرة بهية.

ومن هنا فالتأكيد واجب على أن هناك منفذاً دائم التوقد للمناقشات العقلية والمقارنات الواقعية والتي تؤكد وتنفي، تضيف وتدفع بالتعليقات المفيدة ما دام مثل هذه الموضوعات تعني

الكثير للمتأمل الذي يرى جدية الموضوع وأهميته، خاصة حينما يكون طرفاه بمثل هذه الأهمية الخاصة والمتميزة والدقيقة، وتكون وثيقة الصلة بذات الإنسان في جانبها الروحي والعقلي والعملي بحيث يشكل إلحاق الضرر والنقص بأحدهما أو حتى وضع الحواجز بينهما خطورة واضحة، حينئذ يكون البحث والتناول المخلص جديراً بما يبذل فيه.

وما يعطي الموضوع أهمية قصوى أن الفن مثَّل نشاطاً بارزاً وحيوياً لا يمكن إنكاره في حياة المسلمين وحضارتهم. فنحن أمام حركة فنية مدهشة استمرت أكثر من ألف عام، ودلّت على ذوق رفيع. فمن قبة الصخرة في القدس والجامع الأموي في دمشق، إلى جامع القيروان في تونس، وجامع ابن طولون في مصر، ومن اختراع تقنية الخزف ذي البريق المعدني إلى آلاف القطع الخزفية الرائعة والمنحوتات الخشبية والعاجية والمعدنية إلى المخطوطات الحاوية على نماذج بديعة من أنواع الخط العربي وعلى رسومات ملونة قيّمة.

ومما هو جدير بالذكر أنه إذا كان التراث العربي الإسلامي، الأدبي منه أو الأصولي الفلسفي، قد حفظ نسبياً من الإهمال والاندثار والتدمير، فإن التراث التشكيلي يبدو أكثر تشتتاً وباطنية وإغلاقاً على الذوق العام والخبرة الثقافية اليومية، وكما يقول أحد الباحثين قد ختمت أشلاؤه بالشمع الأحمر وعزلت عن جسم الذاكرة الحضارية في بطون المخطوطات المحجوزة في مستودعات المتاحف ومخافر الثقافة، في مراكز الأبحاث العالمية، وهي تنتقل بين أيدي أصحاب المجموعات الخاصة وتجار الأثريات، وتطبق على ما نجا من أنياب البيروقراطية المحلية، وحذر وأمية مسؤولي الثقافة والآثار.

وما يزيد الأمر صعوبة أنه لا تسعفنا الكتابات العربية القديمة في دراسة الفن: فلم يعن المؤرخون بتدوين أخبار المصورين عنايتهم بغيرهم من الشعراء والأدباء والعلماء. وعلى الرغم من أننا يمكننا أن نكتشف بعض النظريات الجمالية في كتابات المسلمين خاصة منهم الأدباء أمثال التوحيدي والزمخشري أو الأصوليين كأبي حامد الغزالي إلا أنه لم يعن كتاب تلك العصور ب «فلسفة الفن»، لأن الفن لم يكن يحظى دون شك بمكانة غيره من الانشغالات الإبداعية، كما زاد من ذلك «تهميش» الممارسة الفنية في المجتمعات الإسلامية، حيث عانى هذا الفن في كثير من الفترات، من سخط الحكام وبعض الفقهاء، في ضوء تأويلات للإسلام خاطئة وتحجر عند تفسير النصوص، ما زلنا نجد بعض أصدائها عند فرق تريد العودة بالإسلام وفهمه إلى أمثال هذه الفترات من التردي والانحطاط الحضاري.

وقد وصل إلينا الفن الإسلامي متمثلاً في مختلف آثاره من أدب وقص وشعر وعمارة وتصوير

وزخرفة وخط ومنمنمات، دون فلسفته، أو أخبار فنانيه، ودون شروح لتقنياته وأساليبه. ولهذا لا نبالغ إذا تحدثنا عن المحاولات الجمالية والنقدية المتأخرة والحديثة لفهم «الجماليات الإسلامية» ولتأسيس فلسفة تفسر مختلف الفنون الإسلامية، بوصفها المحاولات الوحيدة لاستيعاب هذه الفنون واستخراج قوانينها الجمالية.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي قدمها المستشرقون في الفن الإسلامي في القرون الأخيرة إلا أنها لم تحتو على فلسفة شاملة وشافية له. لذلك سنحاول أن نستنطق ونستلهم هذا التراث الأدبي والفني عناصر ذاتيته وأركان شخصيته المميزة، سعياً وراء فهم متفتح لمبادئ فلسفته، واستشرافاً لتلك الروح التي نستشعر أنها كانت وراء كل ذلك الإنتاج المترامي الأطراف في العمق والمساحة والذي يغطي مساحة جغرافية كبيرة من العالم ويستغرق كثيراً من القرون التي تتجاوز ثلاثة عشر قرناً من الزمان. خاصة بعد أن بدأ الغرب يولي آدابنا وفنوننا كثيراً من اهتمامه، ويشير بعض مفكريه ونقاده إلى عبقرية فذة تتبدى في تراثنا المعماري والتصويري والزخرفي.

فنحن نعني أن هذا هو اجتهادنا المتواضع ورأينا وفهمنا للإسلام بحسب علمنا، الذي سنحاول أن نبذل فيه كل جهد عقلي ولا نركن فيه إلا إلى ما يطمئن إليه حدسنا. ولا ندعي أن هذا هو (حكم الله) الفاصل في الموضوع وكما أشار إلى ذلك بحق الباحث والمفكر الكبير محمد عمارة في أحد كتبه فإن (حكم الله) لا يعلمه إلا الله ورسوله، ويجتهد العلماء والمفكرون في محاولة إصابته، وإذا كان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قد أوصى صاحبه، ذلك الذي ذهب على رأس الجيش محارباً، فقال له: «إذا حاصرت أهل حصن، فأرادوك أن تنزلهم على حكم الله، فلا تنزلهم على حكم الله، ولكن أنزلهم على حكمك، فإنك لا تدري أتصيب حكم الله فيهم أم لا»! (رواه مسلم وأبو داود والدارمي والترمذي والنسائي وابن ماجه والإمام أحمد). ومن هنا فنحن نعني بموقف الإسلام: رأينا واجتهادنا ورؤيتنا لموقف الإسلام من الفن بمختلف تجلياته وبتعدد صوره وبتوزع أشكاله في شتى مناحي الحياة.

ولقد اكتشفنا أن الفنان المسلم كان يوظف الجماليات عبر الفنون توظيفاً ارتقائياً، يجعل منها مفازة أو معراجاً يصعد به الشعور أو يرقى به الوجدان من الجميل إلى الجليل. فالرؤى الجمالية في المنظور الإسلامي هي عبارة عن طرق عدة نقطة الوصول فيها واحدة، فكل الفنون الإسلامية بكل ما تتخذه لنفسها من أساليب للتعبير إنما تنطلق من نقاط مختلفة على محيط الدائرة لتصب في مركز واحد، ومن نتيجة وحدة المقصد هذه أو قل وحدة توظيف الجمالي للمقصد

الجلالي، تتشابه الفنون الإسلامية أو تتقارب إلى حد كبير بما يسقط قيمة الخصائص الإقليمية أو الجغرافية في الفنون الإسلامية.

وقد وجدنا أن الفنان المسلم قد عاش تجربة التوحيد من خلال فنه، فالفنان من خلال تجربته الإبداعية يكشف عن التوحيد كقضية شخصية إما عن طريق تأمله للأشياء وتصويرها تمثيلياً أو عن طريق تجريده للأشياء من تجسيماتها وتصويرها خطوطاً ومسارات، وكلا النوعين من الرؤية الفنية ينبع من رؤية معرفية يتبعها الفنان للوصول إلى التوحيد. ومن هنا لم يكن غريباً أن يعبر فن الأرابيسك أو الخط أو الزخارف الهندسية التجريدية مثلاً عن مضمون الإسلام الروحي المتمثل في التوحيد.

وسيتبين لنا كيفية انتقال المعاني الروحية الإسلامية إلى صيغ جمالية دنيوية، وكيفية تمكن الفنان المسلم من التعبير عن الموجود اللامتناهي في كماله والذي يعجز دائماً في التعبير عنه بالكلمات والعبارات والتصورات، من خلال مفهوم التجريد والرمزية والتأسلب. وسنجد أن الفن عند الفرد المسلم ليس هو الفن ابتغاء الفن، كما يرى أصحاب مبدأ الجمالية بل دائماً الفن ابتغاء لوجه الله.

إنه الفن الذي يعين خلق الله على أن يحققوا ما أراده الله لهم بنجاح أكثر؛ إنه الفن الذي مهما تكن صورته مرئياً أو أدبياً أو موسيقياً فإنه يقوم بدور رئيس في تذكير الفرد المسلم دائماً بعقيدته ومسؤولياته؛ وهو دائماً معه في منزله أو في عمله، وفي مسجده، يحيطه بتلك المناظر الخلابة والأصوات التي تقربه من دينه، وتقوّي صلته بثقافته. سنجد أن الفن يقوم بدور رئيس في المجتمع المسلم، إنه ترجمة دقيقة وعميقة لعقيدة التوحيد، ترجمة باللون والشكل، بالحجارة والبناء، بأبيات الشعر وأصوات الموسيقى.

لقد استعرضنا في الباب الأول كثيراً من المفاهيم والأفكار والنظريات الجمالية قديماً وحديثاً، بإسهاب، من أجل تكوين تصورات شبه متكاملة عن تطور الفن وعلم الجمال عبر العصور عند القارئ، لمساعدته في الوصول إلى ما يمكن تسميته (باللياقة الفنية والجمالية)، ليتمكن من إدراك فلسفي وفني عميق للأعمال الفنية الإسلامية ولتذوق تجليات الجمال عبر مختلف الفنون الإسلامية سواء أكانت فنوناً أدبية تتمثل في المسرح والقصة والشعر أو فنوناً تشكيلية، كما هي متبدية في العمارة والتصوير والزخرفة، أو فنوناً تجريدية كما هي متجلية في الخط والأرابيسك. بل وفنوناً تطبيقية كما هي سائدة في السجاد وسك العملة وصناعات الخزف والزجاج.

أما في الباب الثاني الذي جعلناه قسمين، فقد عالجنا في القسم الأول منه موقف الإسلام

الديني والأخلاقي من الفنون تحت عنوان (المعايير). ثم تناولنا في القسم الثاني كل الفنون الأدبية كالشعر والقصة والمسرحية أو التشكيلية كالعمارة والموسيقى والتصوير والزخرفة أو التجريدية كالخط والأرابيسك.. تحت عنوان (المجالات).

وفي الباب الثالث تناولنا فلسفة الفنون الإسلامية حيث استعرضنا إبداع الفنان المسلم، وإشكالية الجميل والنافع في الفنون الإسلامية وجعلنا من نظرية الفن وفلسفة الجمال عند التوحيدي مثالاً تطبيقياً لنظريات علم الجمال التي وضعها المفكرون والأدباء المسلمون.

ثم ختمنا البحث بمناقشة الأساس الروحي والفلسفي للفنون الإسلامية من خلال إدراك الأفكار والقيم والمبادئ التي كانت تعتمل في عقل الفنان المسلم وقلبه وتجلت واضحة جلية في إبداع هذه الفنون.

د. بركات محمد مراد مدينة نصر / القاهرة

سبتمبر عام ١٩٩٨م

المدخل

أ- الفن: أهميته – ضرورته:

ذهب فيلسوف علم الجمال «ارنست فيشر» في كتابه «ضرورة الفن» إلى أن الفن يلعب دوراً هاماً في تحقيق التوازن بين الإنسان وبين العالم الذي يحيا فيه، ومن أجل ذلك فقد رأى الفن ضرورياً في حياة الإنسان، لأنه وسيلة لربطه ببيئته وبالطبيعة التي يعيش فيها، ومصدراً من مصادر المتعة والراحة النفسية التي يستشعرها المرء حين تتجاوب عواطفه مع أبطال قصة أدبية، أو تنفعل نفسه لرؤية لوحة فنية أو لسماع لحن موسيقي، فضلاً عن إضافة حيوات إلى حياة الإنسان.

وأرجع سر ذلك إلى رفض الإنسان العزلة، وإحساسه بالنقص في وحدته، ونشدانه الطبيعي للكمال، وحفز الحياة له على البحث الدائم عن المشاركة الوجدانية مع هذا العالم الذي يتسع له ولغيره من الناس ما دام عالماً مفهوماً يتسم بالمنطق والعدالة، ولهذا حرص الفرد على الإفلات من إسار حياته الخاصة والخروج من إطار ذاته إلى إطار أوسع يندمج فيه الشخص بالعالم الذي يريد أن يزداد إدراكاً له، وعلى إذابة فرديته في حياة مشتركة تحيل فرديته المحدودة إلى فردية اجتماعية بالمعنى الحديث.

وكان أحد الفلاسفة الألمان يرى أن الاستمتاع بالفن رياضة نفسية هامة، وأنه من أقوى وسائل التهذيب، ومن أحسن الذرائع إلى التوجه العلمي والسمو الأخلاقي، وذلك لأن تأمل الجمال يطامن من غلواء الحس، ويجرده من الخشونة والجفوة، ويعلمنا كيف نراقب الأشياء رقابة تأملية هادئة دون أن تغلي نفوسنا حرارة الرغبات، وهذا مما يطلق النفس من أسر المطالب

واللُّبانات ويجعلها قابلة لإدراك القيم السامية: قيم الحق والخير والجمال.

وقد لا يخلو من صواب قول «ولتر باتر»: «إن قيمة فلسفة الفنون كانت في الغالب في الأفكار الموحية النافذة التي وردت خلالها عرضاً. وليست فلسفة الفن سياحة جميلة في أقطار مطروقة وبلاد مأهولة، وإنما هي أشبه برحلة استكشاف يرود فيها الباحثون مجاهيل خفية وأقاليم غير معروفة، والتفكير الفلسفي لا يرمي من وراء ذلك إلى تحسين الفن وخلق مقاييس له وإقامة حواجز تحد من حريته، وإنما غرضه إجادة التفكير في الإنتاجات الفنية والوقوف على سر الإعجاب بها والإحساس بجمالها، وربما كانت هذه المحاولة النزيهة أنفس نتائجه وأشهر ثمراته»(١). وبذلك يصبح الجمال البادي في مختلف أنواع الفنون وسيلة إنقاذ .. يقول جورج لوكاتش: «الجمال ينقذ الإنسان من الانحطاط الإنساني المميز للمجتمع».

وبهذا يتحرر الإنسان من التشيؤ والانفصال والفقدان لتلك الخصائص التي بدأت تميز عصرنا الحديث، والحرية كما عرفها هيجل هي «الرغبة في قهر كل ظرف لا يكون ملائماً للحرية»، ومن هنا ينص الشاعر الفيلسوف فردريك شيلر على أن «الفن هو ربيب الحرية ويجب أن يتلقى رسالته من احتياجات النفوس لا من متطلبات المادة»(٢). لقد ولد الفن مع الإنسان ورافقه في تطوراته المختلفة، فكان المرآة الصادقة التي تعكس صورة حقيقة الإنسان عبر التاريخ.

وإذا كانت أعمال فنية قد بقيت خالدة حية حتى اليوم مثل ملاحم «هوميروس» ومآسي إسخيلوس وسوفيكليس، فذلك لارتقائها عن مجرد تسجيل مجتمعاتها إلى التعبير الفني عن عظمة الإنسان من خلال أحاسيسه ومعاركه، ولانطوائها على كثير من العناصر الإنسانية التي ترتبط بالزمان أو المكان، حتى إننا نحس ونحن نشهد نماذج حديثة تحيا بيننا ونعاني من التجارب في حياتنا اليومية مثل ما تعانيه.

وقد أمكن لكثير من الفلاسفة المعاصرين أن يعرفوا الإنسان بأنه الحيوان القادر على خلق الرموز. وليس التعبير الفني إلا وسيلة من وسائل الرمز عند الإنسان. بل لعل الرموز الفنية من أبلغ الرموز دلالة على نفسية الإنسان وعلى حضارته.

وعالم الإنسان هو شبكة من الرموز، فاللغة والعلم والفن والأساطير كلها رموز تعبر عن الحقيقة، حتى الموجودات الفيزيقية تتحول إلى رموز في فكر الإنسان بفضل هذه القدرة التي تميز بها. يقول إبيكتتوس الفيلسوف العبد «ليست الأشياء في ذاتها خيراً ولا شراً، وإنما الذي يخيف الإنسان منها هو أفكاره وتصوراته عنها»(٣). ومع تطور الحياة اكتسب الفن وظيفة

جديدة في حياة الإنسان هي إلقاء الضوء على العلاقات الاجتماعية ومعاونة الإنسان على رؤية الواقع الاجتماعي المتغير.

ومع ظهور هذه الوظيفة الجديدة أصبح من الضروري ظهور أشكال تعبيرية أكثر تطوراً من الأسطورة والخرافة اللتين عبرتا عن مجتمعات الماضي، وذلك حتى تستطيع إعادة تشكيل المجتمعات الحديثة المعقدة ذات التناقضات والعلاقات المتشابكة، في صورة فنية ملائمة، وهكذا ظهرت القصة القصيرة والرواية الطويلة. ومع ذلك فقد بقي الفن بعنصريه الوجداني والعقلي ممتعاً ومنبهاً مؤدياً وظيفته الأساسية الدائمة، وهي إثارة العواطف البشرية المختلفة ومنح (الذات) قدرة الاندماج فيما حولها. وقد رفض «رينيه ويج» فيلسوف الجمال الفرنسي أن يكون الفن أحد كماليات الحياة التي تجملها أو اللعب التي يتسلى بها المرء ومصدراً للتوازن النفسي الذي يمكن الإنسان من مواصلة الحياة، فالتقى في ذلك بعالم الجمال «ارنست فيشر»(٤).

ولا شك أن دور الفن في خلق التوازن النفسي قد أضحى اليوم أكثر أهمية من أي وقت مضى، فقد انقضى الزمن الذي كان يحيا فيه الفنان ملتصقاً بالطبيعة، كثير الخلو إلى نفسه ينمي فكره بالقراءة والتأمل واستيحاء الطبيعة، وأصبح اليوم «الصورة» التي تحاصر عينيه أينما ذهب، صور الإعلانات ولافتات الدعاية التي تصدم حسه وتثير انفعاله.

لقد ولى عصر حضارة «الكتاب» وحلت محله حضارة «الصورة» فانتقصت من الوقت الذي كان يخصصه المرء للقراءة الجادة المستغرقة المتأنية العميقة، بل لقد صرنا نختصر الجملة الكبرى في كلمات، ونحيل الأفكار إلى صور مرحة تجتذب بها الأعين في صفحات كاملة من الفكاهات، لذلك تأتي أهمية الفن في مقدمة ضرورات حياة الإنسان المعاصر، خاصة وأن الفن يمثل لغة عالمية، يمكن للإنسان التخاطب بها، حين تنقطع أمامه طرائق الاتصال. ويقول العارفون إن لغة الفن «هي اللغة العالمية الوحيدة التي استطاعت البشرية أن تخترعها»(٥).

ومن الدليل على صحة هذا القول أن اختلاف الألسنة، يحول بيننا وبين أفكار الفلاسفة والشعراء في لغة غير لغتنا،أو في بلد غير بلدنا، إلا عن طريق الترجمة وأن هذه الأفكار حتى بعد ترجمتها لا تستغني عن التفسير التوضيحي الطويل. أما مبتكرات المعماري، والمصوّر، والخزّاف، والنسّاج، وغيرهم من أرباب الصناعات الفنية فهي على اختلاف بلادها سهلة النطق والفهم لإشباع حاسة الجمال فينا، ولو أن هذه المبتكرات تعوزها بعض شروح الأخصائي، لإدراك ما فيها من فنانة وإبداع.

وهذه الحقيقة تنطبق على فنون جميع الحضارات، وعلى فنون الحضارة الإسلامية ضمناً، ولم

تكد الفنون الإسلامية تصبح معروفة في غرب أوروبا حتى غدت موضع تقدير، بل لم تلبث نماذجها التي وصلت إلى أوروبا ثم أمريكا أن احتلت مكانة ممتازة عند المعنيين بالفنون بشهادة كثير من المستشرقين(٦).

وإذا رجعنا إلى تاريخ الفن وتاريخ علم الجمال، تبين لنا أن الفنون إنما ابتدأت موحدة ثم تنامت مع تطور الإبداع الفني، وتشكل من خلالها تاريخ الحضارة والفن بجميع أشكاله مرتبط بالجمال سواء أكان هذا الجمال متعلقاً بالشكل أو بالحركة أو بالكلمة. بل حتى لو تعلق بالفكرة والعقيدة. وقد نسمي ذلك كمالاً أو جلالاً ولكن هذا لا يغير من معنى الجمال وهو التناسق.

إن التناسق بين الأبعاد والألوان والحجوم، يقدم لنا الجمال الشكلي، والتناسق بين الأصوات والأنغام نسميه الموسيقى، والتناسق بين الكلمات والأوزان نسميه شعراً، كما نسمي تناسق الأفكار فلسفة، ونسمي تناسق السلوك أخلاقاً.

لقد ابتدأ مفهوم الجمال موحداً ونما متنوعاً نسبياً، وتاريخ الحضارة هو سجل واسع لتنوع أشكال الإبداع الجمالي، كما يقول أحد الباحثين المعاصرين(٧)، وبالمقابل يتحرك الذوق الجماعي باتجاه جميع أشكال الفن منطلقاً من وحدة الجمال، فيرى في الشعر جمال العمارة وفي العمارة جمال الشعر، ويرى في الصورة جمال الموسيقى، كما يرى في الفكر جمال العقيدة.

وإذا كان العلم يهتم بالتعبير عن صفات العالم الظاهر، فانه لا يمكنه التعبير عن عالم الحقيقة بموجب صيغه الرياضية، ولا باللغة الاعتيادية، ومثلما لا يقدر الصوفي أن يعبر عن نفسه بوسائل اعتيادية، كذلك الفنان فإنه يستخدم المواد المحسوسة حتى الفن الأدبي يستخدم الكلمات لا ليخبر بل ليوحي يحاول أن يعرض لا أن يصوغ نتائج الاستبصار الفني في الحقائق الواقعية.

والفنان بهذا المعنى، كما يرى أحد المستشرقين(٨) نوع من الصوفية مهتم كجميع الصوفيين بطبيعة حقيقة لا يمكن التوصل إليها بأي شكل آخر. ويمكننا باستجابتنا للتحف الفنية (الاستجابة الجمالية) أن نتغلغل إلى ما هو أزلي وغير متغير، وبالتالي أن نحرر نفوسنا من وقتية التجربة الدنيوية. ويجب أن نوقن رغم كل شيء أن كلاً من العلم والفن يسهم بطريقته المميزة في فهم الإنسان والعالم فكلاهما له مكانة مميزة في العمل المعرفي الكلي، فإذا كان الفن (الشعر خاصة) كما يرى الشاعر الإنجليزي لويس C. Day Lois يعمق رؤيتنا بإزاء الجانب الكيفي للشعور والقيمة، فإن العلم يكشف لنا عن الجانب الكمي للقياس والاطراد، بمعنى أن معرفة الجانب الكيفي والقيمي للشيء لا تقل إسهاماً عن معرفة الشيء كحقيقة يحكمها قانون علمي(٩)، وهو ما أشار إليه أيضاً ارنست كاسيرر في كتابه «مقال في الإنسان» حيث يرى أن

الفن كسائر الأشكال الرمزية ليس سخفاً حرفياً لحقيقة جاهزة، وإنما هو إحدى الطرق المؤدية إلى نظرة موضوعية للأشياء والحياة الإنسانية.

فحقاً إننا لا نكتشف الطبيعة من خلال الفن بنفس المعنى الذي يعنيه رجل الطبيعة حين يستعمل كلمة (الطبيعة) فالعلم اختزال للواقع، والفن تكثيف للواقع، والعلم يقوم بذلك عن طريق التجريد، والفن عملية مستمرة من التجسيد إلا أنهما يصلان مع اختلاف منهجهما إلى غاية واحدة هي أن الفنان يستكشف صور الطبيعة مثلما يستكشف حقائق القوانين الطبيعية(١٠).

وهكذا فالعلم والفن كما يقول ستيفن بيبر Stephen Pepper في كتابه «المفهوم والقيمة» كلاهما جزء من المؤسسة الثقافية، وكل منهما يمتلك قيماً ثقافية مهمة. فالقيم بالنسبة للفن هي أساس قيم تحقيقية Consummatry، وبالنسبة للعلم هي قيم أداتية Instrumental وكلاهما يسهم في المعرفة الإنسانية على نحو كبير، فالفن يختص بالخبرة الحية، والعلم يهتم بالتحكم التصوري للبيئة الإنسانية، والحكمة الإنسانية تتطلب ألا نفصل بينهما بحدة، فكل منهما يحتاج للآخر من أجل نظرة متوازنة عن العالم(١١).

هذا فضلاً عن اكتشاف الإنسان في الفن عن قدرته على الخلق والإبداع، مما يعطي للزمن عنده دلالة وإيقاعاً جديدين، ويصبح للطبيعة زمنها الذي يقاس بالتغيرات التي تجري في المادة، على حين يصبح للإنسان زمنه الذي يقاس بإبداعاته بوصفه كائناً يغير الطبيعة ويغير نفسه بتغييره للطبيعة، وبذلك يغدو كائناً مختلفاً عن الحيوانات الأخرى التي يقف عملها عند حد التأقلم مع الطبيعة والتكيف بقوانينها.

وحينما يستلهم الإنسان الفنان عناصر من تراثه الثقافي في مضامين وأشكال عمله (الفنان المحدث) إنما في الواقع، يعبر بشكل آخر عن قدرات الإنسان في مجتمعه في إطار من تطور مجتمعه الفكري. لذلك، فإنه من الضروري للفنان، أن يعرف قيم تراثه الثقافي، كما يعرف قيم التراث الثقافي الإنساني قدر الإمكان، وكلما اتسعت آفاقه الثقافية، انفتحت أمامه مجالات عديدة من الرؤية الفنية لواقع الحياة.. حياته هو ككائن ثقافي، وحياة مجتمعه كوحدة أساسية في بنية المجتمع الإنساني ككل. باعتبار أن الإنسان هو محور الوجود ومركز الإبداع الإنساني. والفنان المبدع، هو إضافة مستمرة لسجل الحياة الإنسانية في كل مجتمع وعلى مرّ العصور.

وتاريخ الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الإنسان نفسه، إذ لا وجود لفن بلا إنسان، كما أنه قد لا يكون هناك وجود حقيقي للإنسان بغير فن... وتاريخ الفن كان دائماً المدخل والوسيلة

لمعرفة الإنسان نفسه، معرفة فنية وواقعية ولولا ما سجله الإنسان الفنان القديم على جدران الكهوف وعلى جداريات المعابد وعلى صحائف الفخار وأوراق البردي إلى غير ذلك من مواد استخدمها لتسجيل مكونات حياته، بالرسم والصورة والكتلة، ما كان لنا أن نعرف شيئاً عن الإنسان القديم، وما أحاط بهذا الإنسان على مرّ العصور(١٢).

ومن هنا فالفن ليس مظهراً روحياً أو مادياً وإنما هو في نظر البعض مظهر اجتماعي يستمد وجوده من حاجة الناس إلى اجتماعهم. فهو استجابة تلقائية لمظاهر الوجود في شكل جماعي، ولا يخلو مجتمع أياً كان من الفنون بصورة أو أخرى.

ويذهب «جويو» Guyau في كتابه عن الفن من وجهة نظر علم الاجتماع إلى أن الإنسان كائن فنان بحكم كونه مدنياً بالطبع. والفن أشبه ما يكون بالغريزة الاجتماعية، بل يمكن استمرار الإنسان في الإحساس الجمالي ولا نستطيع تعليل ظهور الفن في المجتمعات البدائية بأنه نشأ سلعة تجارية.

فالفنان لا ينتج الأعمال الفنية في المجتمعات البدائية لكي يبيعها أو لكي يجمع ثروة من ورائها. وإنما يهمه أولاً وقبل كل شيء أن يحصل على رضا الناس وإعجاب من حوله من الجماعة الإنسانية. وغالباً ما يهب الفنانون مهاراتهم للقبيلة أو للقوم في المجتمعات المتأخرة وفي معظم هذه المجتمعات لم يتحقق كسب اقتصادي للفنان من وراء أعماله بالمعنى المفهوم للكسب الاقتصادي.

والفن بدأ في الوجود في شكل جماعة مستقرة. ولهذا ارتبط وجوده بالمدنيات من أي مستوى كانت والذين يذهبون إلى حد القول بأن الفن نتاج اجتماعي يستندون في مذهبهم إلى أن الفن عبّر دائماً عن طبيعة أي مجتمع ظهر فيه. ويستندون أيضاً في ذلك إلى أن الفنون بدورها فرضت نفسها على الطابع الاجتماعي والسياسي وعلى أشكال الحكم المدنية التي عاصرتها، لأنها لم تلبث أن استحالت إلى حقيقة موضوعية في صورة تعاويذ أو عبادات(١٣).

يقيناً إن الإنسان لا يتخذ قراراته ولا ينشئ إبداعاته بشكل تعسفي طليق خاضع تماماً لهواه، فأعمال الإنسان وإبداعاته مرهونة بالتراث الإنساني السابق كله، وهو ما لا يعني كذلك أن الإنسان ليس إلا حلقة بين الماضي والحاضر فحسب، بل إنه يأخذ من الماضي زاده ويصدر في الحاضر حكمه متحملاً مسؤوليته أمام الأحداث مؤمناً بأن قراراته ليست ثماراً لبنت الماضي وحسب، بل مؤمناً بقدرته على خلق مستقبل جديد بكل ما يحققه من إمكانيات جديدة، وبفضل تميزه عن المواد الخامدة الخاضعة لقواعد علوم الأحياء والطبيعة والفلك ذلك أن حياة

الإنسان ليست حياة بيولوجية وحسب، بل إنها تتحول إلى حدث تاريخي حينما يضعها للإنسان من القرارت الحرة والإبداعات الخلاقة.

والعمل الإنساني على نقض ما يجري في الأشياء المادية هو عمل يسبقه وعي بالهدف وتنسيق لمشروع يضع الإنسان بنفسه قوانينه، وأعظم عمل تتجلى فيه إنسانية الإنسان هو العمل الفني، لأن الإنسان لا يقدم عليه إلا إذا اتخذ قراراً مؤكداً به ذاته كخالق مبدع. وليس غريباً لذلك أن نجد باحثاً معاصراً(١٤) يؤكد على أن حرية الإنسان الوحيدة الباقية هي حرية الإبداع، وهي الحرية التي يملكها الفنان والأديب والشاعر، ومن هنا كانت هذه الحرية دعامة المستقبل الجديرة بالمحافظة عليها.

وفي العصر الحديث ظهرت نظريات هربرت سبنسر وشيللر.. لكن الحاجة التي يرتضيها الفن بالنسبة للإنسان، إنما هي حاجة روحية ومعنوية. ففي رضاء الفن رضاء لنفس الفرد كما أن فيه أيضاً تحقيقاً لمطالب المجتمع.

وليس أدل على هذه الوظيفة الاجتماعية مما ينتهي إليه علماء الأنثروبولوجيا.. فقد وجدوا أنه لم يوجد مجتمع إنساني قد خلا تماماً من مظاهر الفن، وتبينوا كذلك أن تاريخ الفن قديم قدم الإنسانية، بل هو أقدم بكثير من تاريخ الفكر العلمي.

وكان مما قاله هؤلاء المدافعون عن الفن في مجال الرد على وصف الفن بأنه لعب، أن قول هؤلاء المعترضين على الفن إنما ينطوي على جهل كبير بوظيفة اللعب عند الإنسان، فمن المحقق أن للعب وظيفة سيكولوجية واجتماعية، كما أن له دوراً كبيراً في التربية وفي تنمية الأخلاق.

وتشبيه الفن باللعب لا يقلل من أهميته بالنسبة للنشاط الإساني فمن الواضح أن حرمان الإنسان من اللعب أو من الفن هو في الواقع حرمان له من ممارسة نوع من أنواع النشاط الطبيعي(١٥). ومن هنا ذهبت «سوزان لانجر» إلى أن العمل الفني لا يمكن أن يكون مجرد تعبير عن رغبة ذاتية في اللعب، بل هو خبرة مستقاة من المجتمع بحيث صار لكل حضارة فنها الخاص. فالفن تجسيم للأنشطة الاجتماعية واستخلاص لطبائع الناس في حياتهم بحيث يصبح بمضي الزمن ديواناً لكل همسات الوجدان الإنساني وانعكاساً للوعي الجمعي السائد.

وتسيطر الفنون على حركة التطور في المجتمعات لأنها تحتل مركز القيادة بالنسبة إلى معظم التحولات التي ترسم خط سير المجتمع بعامة، ولا أدل على صحة هذا من سيطرة فن الشعر على حياة العربي فيما قبل الإسلام حيث مثّل الشعر ديواناً لكل حياتهم الثقافية والاجتماعية والعقائدية، وأصبح المرجعية التي لا غناء عن الرجوع إليها كلما أردنا معرفة أي جانب من

جوانب حياتهم الاجتماعية والثقافية.

ولا ينبغي أن ننسى أن الفنون الجميلة تجعل للحياة معنى، بل تشعرنا بدبيب الحياة وتنوعها. وخصب روائها، فتكسر النطاق الرتيب الذي نمسي ونصبح تحت وطأته مستعبدين للآلة ولعجلة الإنتاج.

ولذلك فالفن مطلب ضروري للإنسان يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له منفعة عاجلة أم عجز عن أن يجلبها له وهو كالمعرفة الخالصة، في التفسير، وإذا كانت غاية المعرفة هي «التفسير العقلي للظواهر» فغاية الفن هي استبطان الشعور الحي وتجسيمه، والمشاركة الحيوية التي هي ضرب من التماس الوجداني والتفاعل مع الصور الحيوية. وإذا كان العالم لا يخلع ذاته على الظواهر التي يحاول تفسيرها فإن الفنان على العكس منه، يجعل ذاته نقطة انطلاق، فالإبداع الفني ينبع من ذات الفنان، ليحتك بعد هذا بالجهد الحيوي العام فيكشف عن صور الحياة في تماسها مع ذاته. وإذن بينما تنكشف الظواهر في المعرفة تدريجياً نجد الصورة الفنية وقد انبثقت في كلية وشمول من خلال نفسية الفنان. وعلى الرغم من ذلك فإن العلم والفن يقدم كل منهما إشباعاً متشابهاً للإنسان هو «فاعلية الخيال وكشف الوحدة، والاتساق والتناسب في الطبيعة» كما تذكر ذلك باحثة في علم الجمال(١٦) فالإنسان يخترع دائماً أفكاراً للتعبير عما يكمن وراء مظاهر الطبيعة وللربط بينهما.. عن طريق الخيال عندما يعمل جمالياً أو علمياً، فالخيال هو القادر على تكوين الصور في رؤوسنا تلك الصور التي تحمل «الحقائق» الكاشفة من حولنا.

وهذا يوجه انتباهنا إلى «الخاصية» التي تميز بها كل من العلم والفن، وهي أنهما نشاطان ينبثقان من أصل واحد هو «الخيال» وهذه الملكة الفريدة «الخيال» التي يبدآن معاً بها، تجعل الذهن الإنساني يتعامل مع صور لأشياء ليست ماثلة للحواس(١٧)، بما أنه لا الفن ولا العلم يقبل أي منهما العالم كما هو مُعطى لنا، فكلاهما يمارس على «عالم الواقع» نشاطاً هادفاً إلى الحصول على حقيقة وقيمة جديدتين، وسواء عمل الخيال على نحو علمي أو على نحو جمالي، فهو حالة فاعلة وهامة في العمليتين، ووفقاً لهذه الرؤية فإن العلم ينزع الأشياء بعيداً ثم يؤلف بينها. وكذلك يفعل الفن فهو يسحق الكتلة الواقعية الخرساء فتصبح لا واقعاً، ثم يعيدها واقعاً جديداً مهجناً بالقيمة الجمالية والوحدة العضوية التي ينفرد بها العمل الفني.

وبذلك فكل من العلم والفن يتخيل إمكانات جديدة في العالم، وهذا التخيل الذي يعقبه الاكتشاف هو وليد «الدهشة» التي هي قاسم مشترك فيما بين العلم والفن، حيث ينجذب كل منهما بطريقته الخاصة بالأنموذج الأولي للحاسة Primordial sense التي هي جزء من شاعرية

الأشياء The Poetry of things ليصل إلى ما تحويه الأشياء من وحدة واتساق وإمكانات، فشعر الحقيقة Poetry of fact لا يمكن لامرىء أن يهرب منه، مادام يمتلك القلب الذي يشعر به، والعيون التي تراه، والعقل الذي يفهمه(١٨).

ومما يؤكد أهمية الخيال في الفن واتساع مساحته في هذا النشاط الإنساني الإبداعي قول وليم بليك: «إن عالم الخيال هو عالم الأبدية» كما يذهب إلى أبعد من هذا في الاهتمام بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر (Bibliographical Introduction to William Blake Poetical works) ولم يقف تحديد الرومانطيقيين للخيال عند هذا الحد، بل لقد صار عندهم وسيلة لإدراك الحقائق. فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلتهم في الوصول إلى الحقيقة، فقد أحل الرومانطيقيون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة.

من أجل هذا جاءت كلمة «الخيال المنتج» وهي التسمية التي أطلقها «فشته» في فلسفته المثالية على الخيال. كما ذهب «شيلنج» في فلسفته إلى أن الخيال هو الوسيلة الأولى في إدراك أية حقيقة، وأن الفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة (١٩).

ويقول «شيلي» في مقاله المشهور «دفاع عن الشعر» بأن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال، ويقول مقارناً بين الخيال والعقل: إن العقل يحترم الفروق بين الأشياء بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها.

إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع والجسد بالنسبة للروح (٢٠). ويذهب «كيتس» إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتياد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى.

وإذا كان الخيال قد لقي اهتماماً خاصاً عند شعراء الرومانطيقية بصفة عامة، فقد حظي الخيال عند «كولردج» باهتمام بالغ، فقد أفرد هذا الناقد البارع للخيال فصولاً في كتابه «سيرة أدبية» جعلت من فكرة الخيال جزءاً من فلسفة عامة، وأساساً لنظرية في النقد الأدبي كان لها آثارها الخطيرة في نقد كثير من المفاهيم السابقة، وفي وضع أسس لمذهب جديد في النقد(٢١).

ويقيناً فإن الفن قد سبق العلم والفلسفة في حياة الإنسان، فالإنسان البدائي فنان قبل أن يكون فيلسوفاً على ما يذكر الدكتور حسن حنفي(٢٢)، فالفن لغة وتعبيراً أكثر بدائية من الفلسفة التي تحتاج إلى تنظير وتعقيل وترتيب ومنطق وحجة وبرهان.

وقد تساءل الفلاسفة قديماً عن معنى الفن والجمال. ولا يوجد فيلسوف إلا ويتوج مذهبه

بنظرية في الفن أو يطبقه في الجمال. وقد قام الفلاسفة أنفسهم بوضع نظريات علم الجمال، كما أصبح علم الجمال أحد فروع الفلسفة، خصص له أفلاطون محاورة (فيدروس) وجعل أرسطو كتاب الشعر أحد كتب المنطق. وكتب أغسطين كتاباً في «الموسيقى».

وفي مرحلة المذاهب الفلسفية في العصور الحديثة، خصص له كانط أحد كتبه النقدية الثلاثة «نقد ملكة الحكم» وأيضاً «ملاحظات حول الجميل والجليل» وتبعه في ذلك «شيلر» في «التربية الجمالية للإنسان» كما طبق «هيجل» مذهبه في «دروس فن الجمال» وتبعه «شوبنهور» حيث جعل الفلسفة تفكيراً على الفن والحياة. ولا يخلو فيلسوف معاصر إلا ويتطرق إلى الفن، فقد كتب «ماركس» و«أنجلز» في «الفن والأدب» وجعل «كيركجارد» «الجمال» أولى مراحل الحياة.

كما ارتبط الجمال بالحياة وبدفعاتها الحيوية عند جويو وبرجسون ونيتشه، وبالتأمل الروحي عند تولستوي. وتحول إلى فلسفة خالصة عند سوزان لانجر وكلنجود وسوريو وسارتر وهيدجر، فالصورة الفنية وعمل الخيال هما الوظيفتان الأساسيتان للفلسفة(٢٣).

ورغم ذلك فهناك اختلافات بيّنة بين كل من الفلسفة والفن، فالفن غرضه الجمال، والفلسفة غايتها الحق والفنان بطبيعة عمله وموضوع رسالته غير الفيلسوف، بل هو نقيضه إلى حد كبير والفلسفة قائمة على أصالة المنطق وسداد الفكر ونفاذ البصيرة، والفن أساسه غزارة الشعور وقوة المخيلة، والفلسفة قد تمد أفق الفنان وتوسع مدى معرفته، ولكنها تغريه بالتحليل والتعليل، وهو يبحث عما يهز مشاعره ويثير خياله ويدفعه إلى الخلق والإبداع.

وبحث العلاقة بين الفن والفلسفة يعني الفيلسوف أكثر مما يعني الفنان، لأنه داخل دائرة اختصاصه، فإن كل نظام فلسفي مطالب بتفسير كل الحقيقة وأن يتسع لكل مظهر من مظاهر النشاط العقلي، ولعل هذا هو السبب في أن كثيراً من الفلاسفة قد أفسحوا للفن مكاناً في فلسفتهم وخصّوه بعناية ملحوظة في بحوثهم. وقد جعل ممثلو نهضة الفكر الألماني في أوائل القرن التاسع عشر كل من يطرق هذه البحوث مديناً لهم وضيفاً على موائدهم الحافلة(٢٤) ولاسيما كانط وهيجل وشبنهور، واشتهر في العصر الحديث مذهب كروتشه أبعد فلاسفة إيطاليا المعاصرة شهرة.

والفيلسوف يثير السؤال ويصف المشكل، ويروقه أن يتعاون مع الفنان في استجلاء غوامض الفن والاهتداء إلى أسراره. ومن الاعتبارات التي تجنح بالفيلسوف إلى الوقوف على تاريخ الفن أنه في كل عصر من العصور يعكس التصورات السائدة للحياة الدنيا في الإنتاجات الفنية، فالفن

إذن من بعض الوجوه تعبير جميل عن فلسفة العصر.

ولقد كان أحد الفلاسفة الألمان يرى أن الاستمتاع بالفن رياضة نفسية عامة، وأنه أقوى وسائل التهذيب ومن أحسن الذرائع إلى التوجه العلمي والسمو الأخلاقي(٢٥).

والفن لأنه عمل متحرر من الظاهر والمرئي ومن الجزئي والحرفي يشد من اللحظة ما ترهف به من مستقبل فينبئ ويتنبأ. وعناصر الأصالة والذاتية والغنائية شروط لازمة في كل عمل فني، لأن هذا العمل الخاص نتاج إنسان له أشواقه ورؤاه ومواقفه وأحلامه. كل هذا يساعد في بيان (خصوصية) الفن بين الظواهر الثقافية والنشاطات الإنسانية(٢٦).

وقد لاحظ «نورث هويتهد» ذلك فقال: «إن كل ما له دلالة هو ما ينتج عن تجربة هي الأعمق والأصدق وهي التي ينتج عنها الفن، فأما ما ينتج عن مجرد استنتاج واع فإنه يكون تنبؤاً(٢٧) ومن هنا لا يكون غريباً أن نجد «تي. أم. جرين» T.M. Green حين يدافع عن الحقيقة الفنية التي يقدمها العمل الفني فيقول: «إن الفنان في محاولته فهم الواقع بطريقته الخاصة، يشبه العالم والفيلسوف والأخلاقي واللاهوتي، أما من يتجاهل هذه السمة الأساسية في الفن فإنه يغفل طابعه التاريخي، ويسلبه قدراً كبيراً من دلالته الإنسانية(٢٨).

ب ـ الفن الإسلامي (الاكتشاف والتعرف):

الجانب الوجداني من الإنسان هو بطبيعته أدخل الجوانب في موضوع الفنون، فعنصر «التأثير» هو العنصر البارز في الفن. وأقرب وسائل التأثير هو تصوير الوجدانات البشرية في صورة جميلة موحية تؤثر في الوجدان، ومع أن الفنون وخاصة في موجتها الواقعية الحاضرة تتخذ من كل شيء موضوعاً للتعبير الفني، إلا أن وجدانات البشر ما تزال رغم ذلك هي الموضوع الغالب على الفن في كل لغة وفي كل جيل.

وهذا أمر طبيعي بالنسبة للفن، في ضوء كل ما ذكرناه، حين تبينا موقع الفن بالنسبة للعلم والفلسفة والمعارف البشرية، وإلا انقلب الفن علماً أو فلسفة أو أي لون آخر من ألوان التعبير الخارجة عن نطاق الفنون. فليس الموضوع في ذاته هو الذي يحدد نوع العمل إن كان فنياً أو غير فني، إنما الذي يحدده هو طريقة تناول الموضوع، والذي ينبغي أن ينقله إلينا الفن في كل موضوع يتناوله ذلك الجانب الوجداني الحي المنفعل المؤثر.. لا غيره من جوانب الموضوع. ويدع للعلم والفلسفة والبحث الذهني كل جانب تجريدي أو تسجيلي أو إخباري بحت، لا تدخل فيه (النفس) التي تنفعل به ثم رغبت في نقل انفعالها للآخرين.

ومن ثم فإن المذاهب التي تنحو نحواً علمياً خالصاً في الفن فتسجل «الواقع» كما تراه العين

الذهبية الباردة، أو كما تراه (الكاميرا) التي لا يعنيها ما تنقل من الصور، ولا تنفعل بما تلتقط من الأضواء والظلال، أو كما يراه المحلل النفساني، هذه المذاهب على ما يذهب إلى ذلك باحث معاصر(٢٩) تنتج فناً رديئاً مهما يكن فيه من دقة وبراعة وجهد مبذول، لأنها تنقص العنصر الأول من الفن، وهو حرارة الوجدان. وقد كانت مثل هذه المذاهب (الواقعية) و(الطبيعية) وغيرها نكسة في عالم الفن متمشية مع النكسة الروحية والنفسية التي أصابت أوروبا في القرنين السابقين، بسبب نفرتها المحمومة من كل شيء يحلق في الخيال ويتخذ طابع الانفعال لغير المنظور (فيما وراء الطبيعة) ورغبتها المحمومة كذلك في أن تلمس(الواقع) كما هو بغير تذوق أو أضواء أو ظلال.

وهي نكسة.. لأنها تلغي واقع (النفس) كله لتثبت فقط واقع (المادة).. متأثرة بالنظرة المادية الحيوانية للإنسان، التي تجعل له قيمة أعلى من المادة.. والفن (الإنساني) ينبغي أن يفيق من هذه النكسة.. ينبغي أن يرد للنفس الإنسانية اعتبارها الذاتي بوصفها قيمة كونية كبرى، واعتبارها إزاء المادة بوصفها شيئاً مسخراً له(٣٠).

والفنانون الذين يقدمون لنا في أعمالهم صورة مختلفة للطبيعة لا يشوهون الواقع، بل يقدمون له صوراً أسطورية أو مستقبلية تذكرنا بقدرة الإنسان على الإبداع، كما أن الأدباء الذين قدموا لنا إنتاجهم العظيم لم يهدفوا إلى التعبير عن الواقع بقدر ما كانت كتابتهم بحثاً وراء المعنى الذي يمكن للإنسان أن يعطيه لحياته، وتساؤلاً عما يستطيع أداءه، وسعياً وراء تفسير حقائق الأشياء. لقد أثرى هؤلاء الفنانون مفهوم الواقع الذي فاق كونه مجرد طبيعة قائمة إلى كونه طبيعة ثانية يخلقها الإنسان بفنونه ومناهجه ووسائله التكتيكية وإمكانياته المتزايدة. وإننا لنحس بالعمل الفني وهو يهمس لنا بالأشياء التي تنقصنا ويحرك فينا إرادة تحقيقها.

إن العمل الفني يتطلب من الإنسان ألا ينتقل من موضوع التجربة الحسية إلى التصور وحسب، بل أن يقصد عالم الواقع، متجهاً نحو ما ينبغي عمله حيث يخلق المستقبل بيديه، فالخلق الفني اكتشاف لغايات جديدة وليس مجرد إنتاج فكري بل هو تحقيق للإنسان بكامله ومن هنا كان قول «جوته»:«على الفنان أن ينشئ مملكته الخاصة في الطبيعة، وأن يخلق من الطبيعة طبيعة ثانية» وفي هذه الكلمات يتحدد المفهوم الحقيقي للعمل الفني من أنه ليس محاكاة، بل إبداعاً. ومادام الفنان يخلق في أعماله الإبداعية طبيعة ثانية فليس من المعقول أن يقاس جمال العمل الفني بإحالته إلى حقيقة موجودة خارجة عن ذاته ومن ثم فليس من المقبول كما يذهب إلى ذلك باحث معاصر في الفن(٣١) أن نرى في اللوحات الفنية مرآة ينعكس عليها العالم

الخارجي الساكن أو شاشة عرض سينمائي يعرض عليها العالم (الجواني) الخالد، وإنما على أنها نموذج تشكيلي للروابط بين الإنسان والعالم، هو سر اختلاف الأعمال الفنية مع اختلاف العصور التاريخية واختلاف إمكانيات البشر في مواجهة الطبيعة.

إن للعمل الفني منطقه التشكيلي الخاص، فهو لا يخضع لقوانين الطبيعة أو عالم الموجودات الحسية، ولهذا فنحن لا نقيس اللوحة المصورة بالعالم الذي تعمد إلى تمثيله، بل نقيمها في ذاتها على أنها نموذج يعبر عن قدرتنا على الخلق والتغيير.

وقد تألق عمالقة التصوير في العصر الكلاسيكي القديم بفضل الأعمال التشكيلية التي لم يخضعوا فيها لمبادىء الهندسة والطبيعة وقوانين المنظور التي سادت الحضارة الغربية في عصر النهضة،كما جنح المصورون المعاصرون إلى احتذاء نهج فناني الحضارات الأخرى خاصة الحضارة الإسلامية الذين يبدأون من التجربة للقوى غير المرئية ثم يخلقون معادلاتها التشكيلية القادرة على التعبير عنها، وهو النهج الذي سماه المصور بول كلي «تحويل ما لا يرى إلى مرئيات». وكان هذا بفضل اتصال هؤلاء بالفنون الإسلامية من عمارة وتصوير وزخرفة وخط إسلامي تمكنوا بفعل الدراسة والتأمل العميق من استشفاف الفلسفة التي تستبطن كثيراً من فنون هذه الحضارة، وترقد كالسر المصون في جوف كثير من الأعمال الفنية العربية في انتظار فض ختمها والكشف عن مكنونها.

وإذا كان التراث الإسلامي قد اندفع إلى الوجود عن طريق العقل والوجدان، فقد سبقتهما في ذلك (اليد) التي أبدع الله تكوينها وصاغ شكلها، وأودع أطراف أصابعها سر الوجود وحقيقة الحياة ومستقبل الإنسان. وهذه اليد كالقلب والعقل ذكرها الله في محكم كتابه في مائة وإحدى وعشرين آية، جاءت متفرقة في العديد من السور القرآنية (٣٢).

وتأخذ حقيقة «اليد» كما خلقها الله فيما تأخذ لتكون صانعة لاستمرار الإنسان ودوامه، ومكونة لحضارته وممهدة لوجوده ومثبتة لحياته على هذه الأرض كأرقى المخلوقات، وهي وحدها لا العقل والوجدان التي عبرت عن حقيقته الأولى، حيث استطاع إشعال النار واستعمال الأدوات المستمدة من الأحجار والعظام وفروع الأشجار. وفي عصور لاحقة حيث عملت يده في أعمال فنية، كصناعة الفخار، والرسم على جدران الكهوف.. هذه قصة (اليد) والخط لسان اليد فهي التي كتبت وأبدعت، وشكلت الفنون.

أما قصة الكتابة فهي قصة الحضارة نفسها، نراها في كل مكان ونجدها أينما أينعت المدنية وازدهر الرقي، والكتابة وجدت لحاجة الإنسان إليها، تطورت معه، وارتفعت بارتقائه

وأخذت سبيلها إلى قمتها مع تقدمه العقلي والذوقي، ولا توجد حضارة أولت فن الخط عناية أو اهتماماً مثلما أولته حضارة الشرق الإسلامي(٣٣).

ولذلك فلا غرابة أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن الكريم، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة. وسوف نجد أن الخط العربي مثل الأرابيسك استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي أعني الرموز الفكرية الأبجدية إلى مادة فنية تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصلياً لا ثانوياً قائماً بذاته لا بغيره، مما سيدفع أحد الباحثين(٣٤) إلى القول: «وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماماً على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالي، فكان بحق أعظم وأثبت انتصار في الإسلام».

وإذا كان التراث العربي الإسلامي، الأدبي منه أو الأصولي الفلسفي، قد حفظ نسبياً من الإهمال والاندثار والتدمير، فإن التراث التشكيلي يبدو أكثر تشتتاً وباطنية وإغلاقاً على الذوق العام والخبرة الثقافية اليومية، وقد ختمت أشلاؤه بالشمع الأحمر وعزلت عن جسم الذاكرة الحضارية في بطون المخطوطات المحجوزة في مستودعات المتاحف ومخافر الثقافة في مراكز الأبحاث العالمية (خاصة في ألمانيا والولايات المتحدة، في فرنسا وإنجلترا والاتحاد السوفييتي سابقاً)(٣٥). تنتقل بين أيدي أصحاب المجموعات الخاصة وتجار الأثريات وتطبق على ما نجا من أنياب البيروقراطية المحلية، وحذر، وأمية مسؤولي الثقافة والآثار.

ولا تسعفنا الكتابات العربية القديمة في دراسة الفن الإسلامي؛ فلم يعن المؤرخون بتدوين أخبار المصورين عنايتهم بغيرهم من الشعراء والأدباء والعلماء، وكل ما وصلنا عنهم قليل من أخبارهم التي وردت في ثنايا الكتب، كتب التاريخ بشكل خاص. كما بلغنا أيضاً اسم كتاب واحد، ذكره المقريزي في «خططه» وهو «ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس» دون أن تصلنا، أية نسخة عن هذا الكتاب النادر.

وعلى الرغم من أننا يمكننا أن نكتشف بعض النظريات الجمالية في كتابات المسلمين خاصة منهم الأدباء من أمثال التوحيدي والزمخشري أو الأصوليين كأبي حامد الغزالي إلا أنه لم يعن كتّاب تلك العصور ب(فلسفة الفن)، لأن الفن لم يكن يحظى دون شك بمكانة غيره من الانشغالات الإبداعية.

هناك رسائل ومقالات ونبذات عن فن الخط وخطاطيه، إلا أننا قلما نعثر على معلومات، أو تحاليل عن فن الزخرفة أو عن فن المنمنمات. إلى هذا كان الفنان، المزوق أو المصور ملحقاً

بالخطاط عاملاً على إيضاح النصوص المخطوطة وشرحها.

إلا أن سبب الندرة هذا في نظر بعض الباحثين (٣٦) عائد بالدرجة الأولى إلى «تهميش» الممارسة الفنية في المجتمعات الإسلامية: إن مسألة «تحريم الصور» في الإسلام لم تحرم، ولم تمنع بالتالي إنتاج الصور، إلا أنها لم توفر للتصوير مكانة معتبرة لا بل عانى هذا الفن في بعض الفترات، على الأرجح، من سخط الحكام والفقهاء أو بعض الجماعات، في ضوء تأويلات للإسلام خاطئة وتحجر عند تفسير النصوص، ما زلنا نجد بعض أصدائها عند فرق تريد العودة بالإسلام وفهمه إلى أمثال هذه الفترات من التردي والانحطاط على الرغم من عدم إغفال الإسلام في نصوصه الثابتة، وفي ممارسة أئمته الأوائل للفنون عامة وفي العكوف على مختلف تجليات الجمال الطبيعي والإلهي في شتى مجالاته بدءاً من لغة القرآن وانتهاءً بالممارسة اليومية للإنسان المسلم على ما سنرى في ثنايا البحث.

وقد وصل إلينا الفن الإسلامي متمثلاً في مختلف آثاره من أدب وشعر وعمارة وتصوير وزخرفة وخط ومنمنمات، دون فلسفته، أو أخبار فنانيه، ودون شروح لتقنياته وأساليبه. لهذا لا نبالغ إذا تحدثنا عن المحاولات الجمالية والنقدية المتأخرة والحديثة لفهم «الجماليات الإسلامية»، ولتأسيس فلسفة تفسر مختلف الفنون الإسلامية، بوصفها المحاولات الوحيدة لاستيعاب هذه الفنون واستخراج قوانينها الجمالية. إلا أن هذه المحاولات: غربية أم عربية، اختطت لنفسها طرقاً لفهم هذه الفنون، فأصابت في مواضع وأخفقت في مواضع أخرى، عاكسة سؤالات الحاضر الفني وإجاباته الحديثة على هذا الفن القديم.

وقد أعجب الفنانون الأوروبيون في بداية العصور الحديثة مثلاً بطرق الزخرفة في الإسلام، ولاسيما الزخرفة النباتية Arabesque. ومن الدليل على ذلك ما حدث حين قدمت جماعة من أرباب الصناعات المعدنية من الشرق إلى البندقية في النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادي، إذ أخذت هذه الجماعة تصنع أواني وصحائف (أطباق) ذات زخارف نباتية بديعة التوزيع والتفريع، فلم يلبث الفنانون البندقيون أن حكوا هذا النوع من الزخرفة، ثم لم تلبث الزخرفة النباتية برغم تفريعاتها وتعاريجها أن صارت أسلوباً محبوباً في ذلك العصر الإحيائي، حتى إن المصور الألماني هولباين الصغير على أستاذيته لم يتردد في استنباط نماذج للزخرفة من هذا الأسلوب(٣٧) .

ومن المعروف كذلك أن المصور العظيم رامبراندت الهولندي كان من أوائل الذين اجتذبهم على المستوى الفني في تصوير الأحياء في بعض الصور التي وصلت إلى يده من إحدى البلاد

الإسلامية، إذ امتلك منها رامبراندت مجموعة عددها عشرون منمنمة مغولية تيمورية، وبلغ من إعجابه بها أن صور لنفسه نسخاً منها، حين اضطرته ضائقة أحواله المالية إلى بيعها عام ١٦٥٦م.

ومن هذه المنمنمات المنسوخة واحدة في متحف اللوفر بباريس، ويتضح منها ومن أخواتها أن رامبراندت استنسخها كلها في سرعة، مع إدراك خارق لكل ما فيها من تفصيلات فنية هامة ومما يدل على أن امتلاك رامبراندت لهذه المجموعة من المنمنمات الإسلامية لم يكن من دوافع نزوة شخصية، بل من دوافع إعجاب وتقدير. إن كثيراً من عظماء المصورين الإنجليز في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين تداولوا امتلاك هذه المنسوخات وأصولها، وأن سير جوشوار رينولدز رئيس المعهد الملكي للفنانين في لندن، أعجب بمجموعة أخرى من منمنمات فاخرة، وهي الآن من كنوز المتحف البريطاني في العاصمة الإنجليزية(٣٨).

ولا يزال البحث في دراسة المنمنمات قائماً حتى العصر الحاضر، إذ جعلها هذا السبق في الطليعة بالقياس إلى الفروع الأخرى من الفنون الإسلامية. ثم جاء الاهتمام بالكتابات الإسلامية خاصة عام ١٨٢٨م حين أخرج «رينو» كتابه المسمى «وصف الآثار الإسلامية في مجموعة دوق بلاكاش». وفي عام ١٨٣٨ أخرج المستشرق «يوسف فون هامر برجشتال» بحثاً في كتابة كوفية من مسجد الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله بالقاهرة.

وفي عام ١٨٤٠م ألف ميخائيل انجلو لانشي كتاباً في شواهد القبور الإسلامية، وأعقب ذلك عام ١٨٤٠م بكتاب عنوانه «بحث في الصور الرمزية العربية، وفي تنوع الحروف الإسلامية في نقشها على المواد المختلفة».

إن هذه المحاولات كما رأينا كانت غربية أساساً، استشراقية تخصيصاً، قامت هذه المحاولات بجمع هذا الفن وتأريخه وتصنيفه حيث نجحت في العديد من المجالات وأدت خدمات جلى للدارسين لاحقاً. إلا أن عملها التوثيقي ظل دون الإحاطة الجمالية، حيث احتفظ الاستشراق بنظرة دونية إلى الفن العربي الإسلامي، مبعثها أن هؤلاء المستشرقين كانوا ينطلقون من نظرية أوروبية المركز والهدف، صنفت الفن الإسلامي على شاكلة فن اللوحة الزيتية الغربي في مرتبة سفلى، هي مرتبة «الفنون التطبيقية» أي أنها حاكمت الفن العربي الإسلامي من خلال أقيسة ومعايير وقيم ناتجة عن ممارسة جمالية، هي غير ممارسته المخطوطة، أي أنها لم تنطلق من أقيسة المجتمع العربي الإسلامي نفسه ومعاييره وقيمه، ومما كانت تجيب عليه هذه الممارسات المخصوصة في المجتمع من حاجات وتطلعات(٤٠).

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي قدمها المستشرقون في الفن الإسلامي في القرون الأخيرة، إلا أنها وكما أدركت ذلك باحثة في علم الجمال(٤١) لم تحتو على فلسفة شاملة وشافية له فهذا جرابار O.Grabar وجد أن فن التصوير الهندسي التجريدي «الأرابيسك» هو الفن الوحيد الذي يعبر عن فلسفة الإسلام الجمالية(٤٢)، واهتم إتنجهاوزن R.Ettinghausen في كتابه «التصوير عند العرب» بالجغرافية دون العقيدة، ووحّد بين فن التصوير والحضارة العربية(٤٣) وباعد «بابا دوبلو» A.papa Dopoulo في كتابه الضخم «الإسلام والفن الإسلامي» بين مفهوم الإسلام والفنون وإن استثنى فن المنمنمات Minature إذ إنه رأى أنها الفن الوحيد الذي يرتبط بالمعنى الإسلامي(٤٤).

أما دافيد جيمس D.James فقد رأى أن فن التصوير الإسلامي فن زخرفي أساساً، ويعطي الأولوية للجوانب العملية والنفعية لما يصنعه ونادراً ما يعبر عن مبدأ أو نظرية أو فكرة استيطيقية(٤٥).

وعلى الرغم من تأكيد م. س. ديماند وحدة الفن الإسلامي برغم تنوعه إلا أنه لم يحدد الأسس والمبادئ الجمالية التي ترتكز عليها هذه الوحدة، واهتم بعرض تاريخي لمصادر الفن الإسلامي وأساليبه وتقنياته(٤٦)، على نحو يوحي بأنه فن زخرفي وليس فناً إبداعياً ينطلق من رؤية فلسفية خاصة.

على الرغم من أننا لا نعدم أن نجد بعض المنصفين من المستشرقين لهذا الفن فنجد بوركاهارت T.Burchhart في كتابه «الفن الإسلامي: لغته ومعناه»(٤٧) قد نجح في إضافة منهجية لدراسة الفن الإسلامي، وذلك عندما فسره من حيث إنه ليس عملية إنشائية تظهر فيها ذاتية الفنان ومواهبه الحسية والتعبيرية ومهاراته التقنية فحسب، بل من حيث إنه كذلك ثمرة للتأمل العقلي والرؤية الروحية للعالم ولحقيقة ما وراء الكون، ولهذا مهد لبحثه بفصل عن الكعبة ليوضح منابع الفن الروحية التي تصدر عن الله وإليه تعود(٤٨).

وعلى الرغم من كل الأساليب غير السليمة التي يلجأ إليها بعض الكتّاب الغربيين في دراساتهم واستغلال هذه الكتابات وتسخيرها لخدمة أغراض غير علمية، فإن إسهامات المستشرقين في دراسة الإسلام علومه وفنونه قد أضافت الشيء الكثير إلى الثروة العلمية والفنية المتوفرة لدينا الآن، كما أنها بينت لنا موقف الفكر الغربي من الإسلام وأسلوب دراسته ونظرته إليه، كما فتحت مجالات كبيرة وجديدة لمعالجته من زوايا مختلفة قد لا ينتبه إليها العلماء المسلمون.

وكما يقول أحد الباحثين(٤٩) إن عدداً كبيراً من المستشرقين تناولوا الإسلام في كتاباتهم

واتبعوا في ذلك مناهج كثيرة ومتنوعة كما أنهم أبدوا كثيراً من وجهات النظر المتباينة، ولكنهم على العموم أسهموا في إلقاء أضواء كثيرة على الإسلام من زوايا ربما كانت تفوت المسلمين أنفسهم، خاصة تلك الفنون الإسلامية التي أعرض أصحابهم أنفسهم عنها في القرون الأخيرة.

وعلى كل حال فإن ممارسة الفنانين المحدثين، الغربيين ثم العرب والمسلمين، قادتهم منذ مطلع هذا القرن إلى التعرف إلى فنون أخرى قديمة ومغايرة، غير الفنون الأوروبية، مما سلط الأضواء على الفن العربي الإسلامي (مثل الفن الأفريقي أو المكسيكي).

هذا ما فعله «بول كلي وكاندينسكي» في تونس؛ وهكذا نشأت صلات بين «مربعات» الفنان موندريان والخط الكوفي التربيعي.. وقد أفادت في «إعادة الاعتبار» لفنون مبعدة، محتقرة، ملحقة بفنون الفولكلور فيما مضى، مؤكدة على وجود قيم جمالية واحدة في العالم، عاملة، بالتالي، على تصور آخر للجمالية في التصوير لا يقوم فقط على المحاكاة والشبه، بل على جمالية تستند إلى عالم الخط والعلامات والأشكال (الفن التجريدي)(٥٠)، الذي كان له النصيب الأكبر من المساحة في الفنون الإسلامية.

ولقد سبق ذلك التوسع الأوروبي في القرن التاسع عشر والذي أدى إلى اهتمام متعاظم بالشرق في الميادين الأدبية والفنية، وكان لرحلات بعض كبار الرسامين، كرحلة «غرو» و«جيروديه» إلى مصر، و«ديلاكروا» إلى المغرب (١٨٢٣م) و«شاسيريو» إلى الجزائر (١٨٤٦م) أثر حاسم في إبداعهم الفني. ولم يكتف الغرب بدراسة الآثار الفنية العربية، بل قام باقتنائها وتغذية المتاحف الغربية بها، ويكاد لا يخلو متحف في الغرب من قسم أو قاعات مخصصة للآثار الفنية المكتشفة في البلاد العربية، مع غيرها من مكتشفات العالم الإسلامي.

ومن أبرز الآثار المعمارية في متاحف الغرب واجهة قصر المشتى الأموي التي نقلت إلى متحف الدولة في برلين الشرقية، والقاعة الحلبية التي نقلت إلى المتحف ذاته، والقاعة الشامية التي نقلت إلى متحف المتروبوليتان في نيويورك، ولا ننسى تلك القطعة الفنية التي سقطت من ذقن أبو الهول والموجودة بالمتحف الفرنسي (اللوفر) وكذلك حجر رشيد الذي بواسطة قراءته تمكن شامبليون الذي كان مرافقاً لنابليون في حملته على مصر من معرفة أسرار اللغة الهيروغليفية.

أما التحف المنقولة، فإن متاحف العالم تزخر بروائع الفن التطبيقي العربي، المصنوعة من المعدن أو الزجاج أو القماش أو الحجر. وتزهو هذه المتاحف بما تحويه من آثار رائعة وصلت أسعارها إلى حدود خيالية بسبب تهافت الهواة والتجار على شرائها واقتنائها فلقد أصبح من

الهواة من اختص باقتناء الآثار الإسلامية فقط. ولقد رافق هذا ا لإقبال نحو اقتناء الآثار العربية الإسلامية التوسع بدراستها ونشر تاريخها في الإعلام الغربي فضلاً عن مؤلفات بذاتها قد وضعها كبار مؤرخي الفكر الغربي، ومن أبرز هؤلاء مارسيه وتالبوت رايس وجانين تومين سورديل وكونيل.

ولقد ترجمت كتبهم إلى لغات أخرى وترجم بعضها إلى العربية وقد صدرت مؤلفات تبحث في جانب محدد من الفن الإسلامي، مثل العمارة لسرايقورا. ومثل الزخرفة لبريس دافن والتصوير (إتنجهاوزن) والرقش العربي (كونيل) والفسيفساء (م.فان برشيم)، والخط العربي والكتابة (ستاركي) والكتابة عن النقود العربية والنميات (ماير). ومنهم من اختص بفلسفة الفن الإسلامي مثل (جرايار) و(بابا دوبلو).

وقد تم الاحتكاك مع الغرب، كما هو معروف في سياق ظروف سياسية وحضارية غير متكافئة، حين اخترق الغرب الثقافة العربية انطلاقاً من استراتيجية هيمنية استهدفت احتلال الأرض والإنسان والكيان، وقد أدى اندماج الفنانين العرب في البداية، داخل هذه الاستراتيجية، من خلال التعليم وتكييف الحساسية والذوق حسب المعايير الغربية، إلى استنساخ كثير من التجارب الغربية وإعادة صياغة بعض أشكالها وتقنياتها. مما ترتب عنه انسلاخ شبه تام عن التربة الثقافية التي انبثقوا منها.

ومنذ بداية القرن يمكن القول إن الانفصال الفني عن خصائص ومميزات الفن القديم، خاصة الفن الإسلامي قد تم بشكل تام.. على أن ثمة تمايزاً يصل إلى حد التناقض بين الفنين الإسلامي والأوروبي... ليس في الإنتاج فحسب، بل في الذاكرة وفي الذائقة.

وهو ما سيتضح لنا من استعراض مختلف الفنون الإسلامية في محاولتنا لاستكناه المبادئ الفلسفية التي تقبع خلف هذه الفنون، والبواعث والدوافع الجمالية التي سنجد أنها كانت تحرك الفنان المسلم للخلق والإبداع(٥١).

وفي الماضي القريب كان على الفنان العربي، خاصة فيما يتصل بالفنون التشكيلية، أن يختار، وفي سياق ممارسة اختيارهم عاش أغلب التشكيليين العرب، إن لم نقل كلهم، قلقاً وجودياً تجلى في أساليب استلهامهم لذاكرتهم الثقافية والرمزية، وفي طرق استيحائهم للوقائع المختلفة التي عاشوها وتفاعلوا معها. صحيح أن بعض علامات الخزان الرمزي والجمالي للشرق قد تم إعادة تنشيطها من طرف بعض الفنانين الكبار أمثال «بول كلي» و«ديلاكروا».. إلخ وتكونت لدى الغرب نظرة غرائبية للشرق من خلال هؤلاء الرسامين، حيث تبلورت رؤية

استشراقية للفضاء الثقافي العربي إلى جانب الأدبيات الاستشراقية الأخرى.

وقد تختلف دوافع المستشرقين وأهدافهم عن الأسباب الدفينة التي أدت بالرسامين الغربيين إلى تصوير الشرق. ثم إذا كان أغلب المستشرقين قد جعلوا الشرق موضوعاً لتفكيرهم ولمعرفة مفهوماته ونقط ضعفه وقوته للانقضاض على جغرافيته والتحكم في مصيره، فإن الرسامين الغربيين جاؤوا للشرق لإغناء مخيلتهم كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين (٥٢) ورصد ما اعتبروه يشكل الغرابة والاختلاف بالنسبة إليهم.

وإذا كان الفنانون العرب قد اصطدموا بهذه النظرة «الإثنوغرافية» للشرق في سياق ممارستهم التشكيلية وشعروا بضرورة الانفصال عن كل ما لا يمت إلى ذاكرتهم الثقافية وواقعهم الحياتي بصلة، فإنهم قد انخرطوا في تجارب لا بد للفكر العربي الفلسفي والجمالي من استنطاق مكامن قلقها، وازدواجيتها.

فبريق الغرب الذي لمع في عيون الشرقيين، واستيقاظ الشرق من غفوته في عيون الغربيين، وإقامة جسور الوصل، وتبادل العناق مرة، والجفاء مرة ثانية، الشهادة المتعادلة والشهادات المتناقضة أحياناً أخرى، الاستئناس والنفور، الحذر والتعاطف. جميعها انعكست في الاتجاهات الفنية المعاصرة، كما انعكست كذلك في الاتجاهات السياسية والاجتماعية التي يمكن لنا أن نصفها على الأقل في عالم الحركة الفنية بأنها اتجاهات تدور في مدار الحيرة»(٥٣).

وبعيداً عن الاتجاهات الأدبية التي وضحت بفضل كثير من الدراسات الأصيلة المعمقة فيها الذات العربية والإسلامية وبلورة مفاهيم ونظريات يمكن أن تجسد شخصية متميزة، فإننا نجد أن الفنان التشكيلي العربي بسبب خصوصية ممارسته الثقافة، جسد «هذا التوتر بأشكال ورموز وصور مختلفة، وهذا التوتر يبرز في كثير من الأشكال التي سلكها المبدعون العرب سواء فيما يخص الإطار أو الأدوات أو المواد أو فيما يتعلق بالخط العربي المدمج في إطار اللوحة أو المرجعيات التراثية، أو ما يمس استلهام الصناعات التقليدية والحرف الشعبية التي تختزن عمقاً إبداعياً كبيراً»(٥٤).

إن مسألة هذا التوتر والازدواجية تمثلت، بصورة أساسية، في قضية الشكل، ولقد واكب الهم الفني العام، كما يلاحظ أحد الباحثين «همّ منفرد هو استقلال (الموروث) الأوروبي بشكل يناسب الموروث الحضاري المحلي، وما في البيئة من أشكال وخواص، بمعنى إعطاء خلاصة بحث فكري وفني. والصعوبة الإنشائية هنا: في الشكل قبل أن تكون في الموضوع»(٥٥).

قد يلاحظ المرء أن هذه القضية ليست خاصية إشكالية تميز حقل الفنون التشكيلية

العربية،لأنه يمكن رصدها في مختلف المجالات التعبيرية الحديثة، من مسرح وموسيقى ورقص وسينما وأدب... إلخ وهذه ملاحظة واردة ومشروعة، غير أن مسألة الشكل في الممارسة التشكيلية لها قيمة قصوى؛ إذ بالأسلوب والشكل يبرز التماسك الداخلي للعمل الفني، وبه تتمكن ذاتية المبدع من التعبير عن تفاصيل هويتها.

والمتابع للاتجاهات الأدبية العربية والإسلامية من الشعر والقصة والمسرح، وما أنتجته الحركة التشكيلية العربية، منذ بدايتها في العصر الحديث إلى الآن، يسترعي من الباحثين والنقاد والمفكرين التحاور معه ودراسته للوقوف على مكوناته وخصائصه الجمالية، والكشف عن مقوماته وإحالاته المرجعية الرمزية.

لقد أنتج كل قطر عربي مبدعين جعلوا من التشكيل مجالاً للتفكير ومن اللوحة أو من غيرها فضاء فنياً لرؤية العالم والواقع. وجرب هؤلاء الفنانون كل الاتجاهات الفنية العالمية، وما زالوا، ودمجوا أكثر من عنصر تراثي في أعمالهم، فيهم من سقط في توفيقية تعيسة، وفيهم من نحت لنفسه أسلوباً تشكيلياً بالغ التماسك والقوة، وتجاوز به حدود الوطن العربي، ومنهم من اكتفى باجترار تجارب الآخرين، ومنهم من نهل من المخزون التشكيلي الذي أبدعته المخيلة الشعبية... إلخ، أمام تعدد التجارب واختلاف الأساليب وتنوع الأشكال، داخل كل قطر عربي وإسلامي على حدة، وبحكم الازدهار الكمي للأعمال الأدبية التشكيلية في مختلف أجناسها، ومن طرف مختلف أجيالها، فإن هذه الحركة طرحت وما زالت تطرح على النقد الأدبي والفني أسئلة لم يتمكن بعد من صياغتها.

وسوف نستعرض كثيراً من هذه الأسئلة في بحثنا، وسنحاول أن نجد لها إجابات في ذلك التراث الإسلامي الضخم، بل سنحاول أن نستنطق ونستلهم هذا التراث الأدبي والفني عناصر ذاتيته وأركان شخصيته المميزة، سعياً وراء فهم منفتح لمبادئ فلسفته، واستشرافاً لتلك الروح التي نستشعر أنها كانت وراء كل ذلك الإنتاج المترامي الأطراف في العمق والمساحة والذي يغطي مساحة جغرافية كبيرة من العالم ويستغرق كثيراً من القرون التي تتجاوز ثلاثة عشر قرناً من الزمان.

خاصة بعد أن بدأ الغرب يولي آدابنا وفنوننا كثيراً من اهتمامه، ويشير بعض مفكريه ونقاده إلى عبقرية فذة تتبدى في تراثنا المعماري والتصويري والزخرفي، فنجد على سبيل المثال أن صالة Computeral الألمانية تختص بتحديث البرامج الرياضية للزخرفة الإسلامية الهندسية عن طريق العقل الإلكتروني، ومع نشر بحوثها الغرافيكية تبين أن «الكمبيوتر» توصل إلى احتمالات لا

نهائية سواء على مستوى توليد الوحدات الأولى (الأم) أو على مستوى براجمها الجبرية، ورغم أن حدة الصدمة التي سببتها هذه النتائج المتفوقة على عقل الخوارزمي، فقد تبين أن الفرق كان ملحوظاً على مستوى الحساسية الفنية. وهنا تبرز الحاجة إلى الدراسات المتعمقة للخصائص الجمالية للفن العربي الإسلامي والتي تتجاوز المعرفة الرياضية إلى أبعادها الروحية.

إن عيب عصرنا هو واقعيته وكبرياؤه. لقد دفعه نجاحه المادي إلى توهم أن الماضي قد انتهى وفق قيمته، وأنه يستطيع الانفصال عنه، في حين أن الماضي هو المنبع الأصيل للفن التشكيلي، كما تشهد بذلك ابتكاراته المعمارية التي بقيت نماذج راسخة حتى اليوم، كما أنه منبت التراث الثقافي بأديانه وفلسفاته التي اندثرت ولا يزال العالم يشع رغم اندثارها برسالة روحانية، وهو ما يكشف عن أهمية التزود بعظمة الماضي الباقية في روائعه الفنية والفكرية والأدبية التي تعيننا على إدراك معاني الأشكال والروحانيات حين نرى كيف عاش البشر دائماً بالروحانيات والماديات معاً.

فالتزود بالماضي واستلهام التراث شرط لا بد منه لخلق الجديد الذي ترتبط به الجماعة إنه عنصر الاستمرار الضروري، وليست العودة إليه إلا ضماناً لتحريك وعي الإنسان في العصر الحديث، الذي بدأت فيه الأمم تفقد هويتها وشخصيتها بفعل العالمية والكوكبية الجديدة، نحو الإحساس بالقيمة الشكلية وبالقيمة الروحية ولتعويض النقص الروحي الذي يعانيه عصرنا الغارق في الإنجازات المادية بالكشف عما قدمه الفنان المسلم في مختلف أشكال الآداب والفنون.

الهوامش

١- علي أدهم: بين الفلسفة والأدب ص٩٨، دار المعارف، مصر عام ١٩٧٨م.
٢- مجاهد عبدالمنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب ص ٣١ الانجلو المصرية ،عام ١٩٨٦.
٣- د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٥.
٤- د.ثروت عكاشة: حرية الفنان، مجلة عالم الفكر ج ٤ العدد ٤ ص ١٣٦- ١٣٧. الكويت عام ١٩٧٤.
٥- Morey: The Fine Art in Higher Education,p.4
٦- انظر: رتشارد إتنجهاوزن: الفنون والآثار الإسلامية ترجمة محمد مصطفى زيادة ص ٦٣ الأنجلو المصرية عام ١٩٣٥.
٧- د. عفيف البهنسي: وحدة أواصر الفنون، مجلة الوحدة، العدد٣٩ ص ١٤٨ بيروت عام ١٩٨٧.
٨- جون هرفان راندال: مدخل إلى الفلسفة. ترجمة ملحم قربان ص ٢٩٥ بيروت دار العلم للملايين عام ١٩٦٣.
٩- Melvin Rader:Art and Human Values,p.254
١٠- ارنست كاسيرر: مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس ص٢٥٠ بيروت.
وانظر د.وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال ص١٩٦، مكتبة غريب القاهرة، بدون تاريخ.
١١- ارنست كاسيرر، السابق ص ٢٥٣.
١٢- صفوت كمال: المأثورات الشعبية والإبداع الفني الجمالي، مجلة عالم الفكر ج ٢٤ العدد١ الكويت عام ١٩٩٥.
١٣- د. عبدالفتاح الديدي: فلسفة الجمال ص ٣١، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٥.
١٤- د.ثروت عكاشة: حرية الفنان، مجلة عالم الفكر، ج ٤ العدد ٤ الكويت عام ١٩٧٤.
١٥- د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٦٤.
١٦- د. وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال ص ٢٠٩ - ٢١٠.
١٧- ج. برونفسكي: وحدة الإنسان ص ١٠٦،
وانظر Kant: Critique de jugement, observation
١٨- د. وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال ص ٢١٠.
١٩- و. كولردج: فن الشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ص ٨. القاهرة عام ١٩٨٥.
٢٠- السابق ص ٨.
٢١- د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص ٧٧، ٧٨ بيروت عام ١٩٨١.
٢٢- د. حسن حنفي: متى تموت الفلسفة ومتى تحيا، مجلة عالم الفكر ج ١٥ العدد٣ الكويت عام ١٩٨٤.
٢٣- Bsur Leeau et le Subline, f Schiller: Lettres Sur Le``Education estthetique du l home.
Hegel: Esthetique, Shopenauer, Art of Literature Michigan,1960.
٢٤- حاول باومجارتن أن يتعهد هذا العلم ويكفله مؤسساً له تأسيساً فلسفياً غير مسبوق، وقد استرشد في ذلك بآراء الفيلسوف ليبنتز لأنه كان يرى أن الجمال هو كمال التصوير الحسي، كما أن الحق هو كمال التفكير النظري، على أن علم الجمال لم يقتصر على مسألة الإدراك الحسي بل أصبح شاملاً لنظرية الجمال والاستمتاع به، ومن ثم اكتسبت كلمة Aesthetics المعنى الذي أصبح يلابسها الآن في الفلسفة.

٢٥ـ علي أدهم: بين الفلسفة والأدب ص ٩٧ دار المعارف مصر عام ١٩٧٨.
٢٦ـ عبدالمنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي ص٤٥ دار الثقافة مصر عام ١٩٨٧.
٢٧ـ Melvin Rader :Art an Human values .p26.
٢٨ـ جيروم ستولينز: النقد الأدبي، ترجمة د. فؤاد زكريا ص ٤٧٢.
٢٩ـ محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٦٥، الطبعة السابعة دار الشروق ١٩٨٧.
٣٠ـ السابق ص ٦٦.
٣١ـ د.ثروت عكاشة: حرية الفنان، مجلة عالم الفكر ج ٤ العدد٤ عام ١٩٧٤.
٣٢ـ محمد فؤاد عبدالباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ص٧٧.
٣٣ـ محمود حلمي: الخط العربي بين الفن والتاريخ، مجلة عالم الفكر، ج ١٣ العدد ٤ الكويت يناير عام ١٩٨٣.
٣٤ـ د. إسماعيل الفاروق: نظرية الفن الإسلامي ص ١٦، مجلة المسلم المعاصر العدد ٢٥ الكويت عام ١٩٨١.
٣٥ـ يحتوي مثلاً قسم المخطوطات الشرقية في المكتبة الوطنية في باريس على ذخائر مخطوطات ورسوم تعد بالمئات .
٣٦ـ شربل داغر: الحيز التشكيلي في الفن العربي المعاصر، مجلة الوحدة العدد ٧١،٧٢، المغرب يوليو عام ١٩٩٠.
٣٧ـ Sarre. Rembr and zeichichnungen nach islamischen Miniaturen.
٣٨ـ ريشارد إتنجهاوزن: الفنون والآثار الإسلامية، ترجمة محمد مصطفى زيادة ص ٦٨ الأنجلو المصرية عام ١٩٥٣.
٣٩ـ إتنجهاوزن: السابق ص ٧٠ -٧٩ بتصرف.
٤٠ـ شربل داغر: الحيز التشكيلي في الفن العربي الإسلامي ص ٣٢،٣٣.
٤١ـ د. وفاء إبراهيم: فلسفة فن التصوير الإسلامي ص ١٠-١١ الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٦.
٤٢ـ د. عفيف البهنسي: الجمالية العربية، مجلة الوحدة العدد ٢٤ عام ١٩٧٣.
٤٣ـ إتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب ترجمة د.عيسى سليمان وسليم طه التكريتي ص ١١ بغداد عام ١٩٧٣.
٤٤ـ papa dopulu: Islam and Art J in fereward by bucien mazanad
٤٥ـ DR.James:Islamic Art An Introduction ,p.16 -18
٤٦ـ م.س ديماند: الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى، الفصل ٢، ٣.
٤٧ـ Burchhadt:Art of Islam- languge and meaning p.3 to 5.
٤٨ـ انظر د.وفاء إبراهيم: فلسفة الفن الإسلامي ص١١.
٤٩ـ محمد توفيق حسين: الإسلام في الكتابات الغربية، مجلة عالم الفكر ج ١ العدد ٢ الكويت عام ١٩٧٩.
٥٠ـ شربل داغر: الحيز التشكيلي في الفن الإسلامي ص ٣٣.
٥١ـ سمير الصايغ: مدخل إلى الاتجاهات الفنية في الحركة التشكيلية العربية الحديثة، مجلة الفكر العربي المعاصر ص ١٢٢ العدد الأول عام ١٩٨٠.
٥٢ـ محمد القاسمي: التشكيل العربي وأسئلة الثقافة ، مجلة الوحدة العدد ٧٠ عام ١٩٩٠.
٥٣ـ سمير الصايغ: السابق ص ١٣٣.
٥٤ـ محمد نورالدين أفاية: وعي الهوية في الفنون التشكيلية العربية، مجلة الوحدة ص ١٨٤ العدد ٥٨،٥٩ بيروت عام ١٩٨٩.
٥٥ـ عادل كامل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ص ٢٠،٢١، دار الرشيد للنشر بغداد عام ١٩٨٠.

الباب الأول

علم الجمال والفن الإسلامي
(مفاهيم فنية وجمالية)

الفصل الأول
تعريفات الفن والجمال قديماً وحديثاً

الفصل الثاني
نشأة علم الجمال وتعريفاته: رؤية تاريخية وفلسفية

الفصل الثالث
الخلق الفني بين الذاتية والموضوعية والواقع الاجتماعي

الفصل الرابع
النظريات المفسرة للفن

الفصل الخامس
الموقف الجمالي الإسلامي

الفصل السادس
المعاينة أو الحدس والتعبير الفني الإسلامي

الفصل السابع
علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الإسلامي

الفصل الثامن
دعوة إلى التجريد المبكر: (إشكالية التشبيه والتصوير)

الفصل التاسع
الفن الإسلامي والغرب (الخلفيات والجذور)

الفصل الأول

تعريفات الفن والجمال قديماً وحديثاً

تعريفات الفن والجمال قديما وحديثاً

استخدم الفن دائما للتعبير عن الجمال في كل مجاليه ومظاهره وخاصة في الحس والشعور الإسلامي، وبالضرورة حين يكون عنصر الجمال عميقا في هذا الوجود، ومقصوداً لذاته يتبدى واضحا في كل كائناته «الجامدة» وغير الجامدة، والإنسان وهو خليفة الله في الأرض مطالب بأن يفتح حسه لهذا الجمال ليلتقي أجمل ما في نفسه وهو حاسة الجمال بأجمل ما في الكون، وينتج من هذا اللقاء تلك الألوان المتنوعة من الفنون والإبداع، فتصير تلك الفنون أنواعاً من التعبير عن ذلك الجمال، ومن هنا كان التلازم بين الجمال والفن، فلا تصور للفن بلا جمال ولا تصور للجمال بلا فن فالجمال هو الفن قبل أن يعبر عنه، هو الفن بالقوة، والفن هو الجمال بعد أن عُبّر عنه بالفعل كما يقول المناطقة في الفلسفة، وهذا التلازم بين كلمة فن وكلمة جمال هو الذي يجعل كلمة «فن» تتداخل في الاستخدام مع كلمة «جمال» كثيرا عن طريق المجاز حينا وعن طريق التجاوز عن الدقة حينا آخر.

وقديما أخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الغائية، وبات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان، والرائع في الفن ما كان نافعا،وأن موقع حسن الشيء من الروعة ما تناسب غاياته مع غاية النفع التي تصيب الإنسان، على حين أن القبيح والرديء هما ما لا جدوي منهما ولا نفع.

ففي حديثه مع تلميذه أرستيب يرى سقراط أن كل شيء ذا فائدة هو رائع جميل «فالسل الذي نحمل فيه الأشياء هو رائع، والدرع والترس، رغم ما فيهما من تناسب أجزاء في جمال الصنع، هما قبيحان، إذا كانت الغاية منهما ضرر الإنسان»(١).

وقد كان الفن دائما محاولة البشر أن يصوروا حقائق الوجود وانعكاسها في نفوسهم كما

هي، أو خلق نسخ جديدة منها، بل كان همه هو تقديم مظاهر من الكون على نحو أكثر شفافية وأعمق دلالة مما يمكن ان يكون لها وقع في عامة الناس.

ولو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة «الفن» Techne باليونانية و Art باللاتينية لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى «النشاط الصناعي النافع بصفة عامة» فلم يكن لفظ «الفن» عند اليونانيين مثلا قاصرا على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشمل أيضا الكثير من الصناعات المهنية، كالنجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي.

ونجد أرسطو يقسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع: معارف نظرية ومعارف عملية ومعارف فنية، فلم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية، بل كان يقول إن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شئ يوجد خارج الفاعل، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه، في حين أن غاية العلم العملي هي في الإرادة نفسها، وفى الفعل الباطن نفسه . فالفن بهذا المعني يتمثل في القدرة البشرية على خلق أشباه موجودات، ولعل هذا هو السبب في أن الفلاسفة قد وضعوا منذ البداية (الفن) في مقابل (الطبيعة) على اعتبار أن الإنسان يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة، ويضطرها إلى التلازم مع حاجته، ويلزمها بالتكيف مع أغراضه.

ويبدو أن العرب والمسلمين أيضا قد فهموا الفن بهذا المعني بدليل أنهم قد فرقوا بين الطبيعة والصناعة، وذهبوا أيضا إلى أن «الصناعة تستملي من النفس والعقل، وتملى على الطبيعة» وكان العرب يستعملون كلمة (الصناعة) للإشارة إلى (الفن) عموماً، كما يظهر من تسمية أبي هلال العسكري لكتابه في الكتابة والشعر باسم «كتاب الصناعتين».

وقد روي لنا أبو حيان التوحيدي أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبي صغير بديع الفن فقال لهم: «حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة، لما احتاجت إلى الصناعة، وقد علمنا أن الصناعة تحكي الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها، على سقوط وزنها»؟

ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة، فعاد التوحيدي يقول: «إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس تقبل آثارها.. فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل لبوساً مؤنقاً وتأليفاً معجباً، وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة . فمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة، بواسطة الصناعة الحادثة، التي من شأنها إستملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالا بما تأخذ

وكمالا لما تعطى»(٢).

وهذا النص إن دل على شئ فإنما يدل على أن العرب قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة، مادام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية(٣).

وفي العصر الحديث نجد للفن معنيين كما يشير إلى ذلك معجم لالاند الفلسفي، معنى عام يشير إلى مجموع العمليات التي تستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة، ومعنى جماليا أو إستيطيقياً (٤) يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها موجود واع أو متصف «بالشعور»(٥)، فالفن بالمعني الأول هو كما قال «راموس» مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية، النافعة، المتوافقة، التي تؤدى في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها.

والفن بهذا المعني هو ما يقوم في مقابل (العلم) من جهة بوصفه معرفة خالصة ومستقلة عن سائر التطبيقات العلمية، وما يقوم في مقابل (الطبيعة) من جهة أخرى، بوصفها قدرة فاعلة تنتج بدون وعي أو تفكير.

وأما الفن بالمعنى الثاني، فهو عملية إبداعية تنحو نحو غايات استيطيقية، في حين يستند العلم إلى غائية منطقية، على حد تعبير لالاند (٦).

وفي المعاجم العربية نجد «الفن»، والضرب من الشيء والتزيين، والأفنون بالضم ؛ الحية، والغصن الملتف، والجري المختلط من جرى الفرس والناقة.

والتفنن: التخليط، وفي الثوب طرائق ليست من جنسه، أو اختلاف برقة وكثافة مكان وجمع فن فنون، وأفنان. وجمع الجمع لأفنان: أفانين.. قال الأزهري: «واحد الأفنان إذا أردت به الألوان، فن وإذا أردت به الأغصان فنن، لذا تعددت الآراء في تفسير قوله تعالي: «ذواتا أفنان" من سورة الرحمن. قال بعضهم: ذواتا أغصان، وقال بعضهم: بل الأفنان ظل الأغصان على الحيطان»(٧).

وكل هذه المعاني تدور حول الكثرة والتنوع سواء في المصدر،أو الفعل أو الصفة في الموصوف، وهم بهذا أقرب إلى وصف الجمال منهم إلى وصف الفن .ولا شك أن الظرف اللغوي ومقتضى الحال كان عاملا أساسيا في تأدية كل هذه المعاني التي جاءت في المعاجم وما يعنونه من كلمة فن بدقة كاملة.

وعلى الرغم من أننا نتكلم بطريقة مجازية عن فن الطهي، وفن الشطرنج، وفن الحياة، وفن الحرب، وما إلى ذلك، فإنه لا فن الطهي ولا فن الصيد، ولا فن الحياة، ولا فن الحرب، مما يمكن

إدراجه تحت قائمة الفنون التي تشتمل على الفنون الاستاتيكية مثل العمارة والنحت والتصوير وما يتفرع عنها ..والفنون الديناميكية مثل الموسيقى والشعر والدراما والخطابة.

ولقد قامت محاولات كثيرة لتفسير طبيعة الفن الجوهرية والخاصية التي يتميز بها الفن عن كل مظاهر النشاط الإنساني الأخرى، إلا أن هذه المحاولات أعوزها الوضوح، وكانت إما قاصرة عن تغطية جميع أبعاد المجال، أو قادرة على التوسع بحيث تشمل المناشط غير الفنية.ولذلك فمنذ عصر سقراط إلى اليوم مازال فلاسفة الجمال يقدمون التفسيرات التي كثيرا ما يبدو أنها تسرى على أنواع معينة من الفن ولا تسري على أنواع أخرى، مما يجعل محاولة تعريف أو تفسير الفن أمرا مستحيلا لأنه على فرض أننا وفقنا لتفسير معين إلا أنه سرعان ما نجده لا ينطبق على عصر معين أو على نوع جديد مستحدث من الفن، لذلك تظل هذه التعريفات أقرب إلى فروض نظرية ينتهى إليها الفلاسفة نتيجة ألفتهم لعصر معين أو لنوع معين من أنواع الفن.

وأقدم الاتجاهات في تعريف الفن نجدها عند أفلاطون حيث يعتبر أن الفن يحاكي الطبيعة، وهذا الوجود يحاكي الوجود المثالي، لذلك فالفن صورة الصورة، والفنان عندئذ، مخادع يأخذ على نفسه محاكاة الأشياء الطبيعية فيبرزها مشوهة في غير نسبها الحقيقية من حيث المقدار والشكل، فهو يحاكي المحسوس المتغير، المتعدد، النسبي

وهى محاكاة للمحاكاة، فالرسام حين يرسم سريرا أو سكينا، يرسم ما يصنعه النجار أو الحداد لا السرير في ذاته أو المثال nolodie(٩) فالمحاكاة المزيفة هي ما تحاكي الواقع المحسوس من حيث أنها «شبه» مضلل أو مخادع، وقد قدم أفلاطون نموذجين لهذا النوع من المحاكاة المزيفة والمبنية على الظن doxa وتتمثل في فن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلي أو الدرامى.

كذلك قل عن الشاعر، يستطيب وصف العواطف وهي متقلبة متنوعة، ولا يجد له موضوعات في العقل الثابت ثم هو يتحدث عن موضوعات يجهلها . ومن أجل ذلك يوصي أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية بأن نعمد إلى الشاعر فنضع إكليلاً على رأسه ونشيعه إلى حدود المدينة فننفيه منها ونحن نترنم بمديحه.

والتناقض بين وضع الإكليل ونفيه في رأى الدكتور مراد وهبة(١٠) في كتابه «قصة علم الجمال» مردود إلى تقرير أفلاطون جوهرية الإلهام في سرد الشعر، واعتبار الإلهام في الوقت نفسه، علة مفارقة وليس علة محايثة وباطنة. فهوميروس يستهل الإلياذة باستجداء ربات الشعر أن تنعمن عليه بالإلهام . واستجداء الإلهام ينطوي على لامعقول في حين أن العالم الحق هو عالم معقول.

ونخلص من ذلك إلى أن أفلاطون يضع الفن في المرتبة الثالثة بعد المثال أو الوجود الحق، وبعد صورته المحسوسة المتحققة في الطبيعة، وكان أفلاطون قد تكلم طويلا عن الجمال في محاورات جورجياس و فيدرس والمأدبة، ووحد بين الجمال والحق والخير، وقرر أن الجمال الحق لذة خالصة لا يخالطها ألم على الإطلاق . ووضع الجمال في التناسب والائتلاف .وهذا الترجيح عنده مردود إلى قوة خاصة بالنشاط الفني تعادل القوة العقلية وتكافئها(١١).

أما أرسطو فيقول في كتابه «الطبيعة» إن المحاكاة هي إيجاد ما لم تستطع الطبيعة إيجاده على النحو الذي يمكن أن توجده الطبيعة عليه لو أنها أنجبته ..أى أن الفن إضافة للطبيعة لا مجرد محاكاة لها، محاكاة عمياء ..فما هي هذه الإضافة ؟

إنها بكل بساطة البحث عن الكمال الإنساني من خلال الفعل. ولما كان الفن عند أرسطو محاكاة للطبيعة، وكان مبدأ الطبيعة قائما على التوفيق بين الأضداد، كان الفن تعبيراً عن هذا التوفيق بين الأضداد ..يقول أرسطو في كتابه «السياسة» «يبدو أن الطبيعة تحب الأضداد وتحدث التناغم فيها لا من المتشابهات والفنون تحاكي الطبيعة في هذا المجال».

إن جوهر الفن عند أرسطو أنه فن درامي يبرز الصراع ولا يتم هذا الصراع إلا من خلال حدث يجسد الصراع، ونتيجة هذا الصراع من خلال الفعل الإنساني حيث يختار الإنسان خلقه وموقفه والعمل الفني لذلك يجب أن يكون تاما مكتملا بذاته له بداية ووسط ونهاية، وله طول معلوم مما يمكّن النظر من الإحاطة به وأن تكون جميع عناصر العمل الفني متناغمة وساعتها يتولد الجمال. وقد وجد الفن في نظر أرسطو كما يقول في كتابه «الميتافيزيقا»: «عندما تعجز الطبيعة يأتي الفن لمساعدتها» وأرسطو يرى أن الإنسان هو أنبل أبناء الطبيعة، وقد حبته بأن أوقفته على قدمين بدلاً من أربع فرفعته من الأرض إلى السماء وزودته باليد التي مكنته من اختراع الحرف، ولما كان هدف الطبيعة هو تحقيق التناغم بين الأضداد، فإن حركتها كامنة في أداء هذه الغاية، فإن الفن بالمثل هدفه هو تحقيق التناغم بين الأجزاء، وهذا هو منشأ الجمال(١٢).

ويُعنى الفن بتصوير الحقيقة الممكنة الوقوع، وهذا الإمكان لا يكون متصوراً بالعقل فقط على نحو ما تكون الحقائق الرياضية، وإنما إمكانيتها متخيلة ومحسوسة بفضل ما يلجأ إليه الفن من وسائل تؤثر في النفس تأثيراً مباشراً.

ففي الفن يتحول الواقع بفضل الصور الفنية والخيال إلى عالم مثالي يصلح بديلاً لعالم الوجود الواقعي.. وكلما كانت رؤية الفنان للواقع أوضح وتعبيره عن صداها في نفسه أصدق، زادت

قيمة العمل الفني، ولذلك فالصدق في الفن هو إخلاص الفنان للحقيقة، صدق الرؤية والأمانة عليها. ولم تقو نظرية المحاكاة على الصمود أمام قوة جديدة من التعبير دافع عنها جان جاك روسو حين رفض هذه النظرية التقليدية، ورأى أن الفن فيض للعواطف والمشاعر وليس وصفاً أو إعادة وصف للعالم التجريبي وقد حذا هيردر وجوته حذوه، ويرى جوته أن الفن قوة مشكلة قبل أن يكون جميلاً(١٣).

وفي ضوء ذلك يكون العمل الفني هو الإفصاح المرئي عن عالم الشعور النفسي غير المرئي للفنان، إنه التجسيد العيني المرئي الظاهر لعالم الشعور الباطن، أو قل إن هذا الاتجاه قد جعل الاستبطان الذاتي موضوعاً للعيان يسمح للآخر بتمثله أو المشاركة فيه. وقد وجد الرومانسيون في هذا الاتجاه ضالتهم المنشودة، فهو يدعم إحساسهم القوي بالذات المفردة بما يسمح لهم بصبغ كل شيء بصبغة الذاتية، فالفنان لا يعبر عن الأشياء كما هي، وإنما يعبر عن شعوره هو بها، وتفاعله هو معها وصورته الوجدانية عنها، وتداعياته السيكولوجية نحوها.

وأصبح العمل الفني في ضوء هذا الرأي بمثابة تسجيل لاستجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب وإنما تشمل آراء «الفنان» و«أفكاره» فضلاً عن إحساسه(١٤)، وبذلك أفسح هذا الاتجاه مجالاً واسعاً لحرية التعبير، التعبير عن الذات، فكأن التعبير عنده هو كل الفن، إنه الاتجاه التعبيري في الفن.

وبذلك تعددت تعريفات الفن بتعدد رؤى الفلاسفة، واختلفت باختلاف المذاهب الفلسفية التي ينتمي إليها كل منهم. ولذلك لا يكون غريباً علينا أن نجد «مرلوبونتي» يقول: «الفن لغة وأسلوب»(١٥) ويقول البيركامي: «الفن تقبل وتمرد»(١٦). ويقول مالرو: «جوهر شبكة تقذف في محيط المجهول بأمل أن تنجح في صيد المنشود»(١٧).

ويقول كاسيرر: «الفن نظام»(١٨). ويقول كرومبي: «الفن هو الصلة التي تحدث بين المؤلف والقارئ»(١٩).

هذه التعريفات يمثل كل واحد منها نظرة للفن من زاوية معينة، وإلا لما كان كل هذا التباين، كما نجد عدداً كبيراً من المفكرين مثل وردزورث، وقرينه كولردج، وفكتور كوزان، وسانت بوف، وتين وجماعة الانطباعيين(٢٠)، وسيد قطب(٢١)، والعقاد(٢٢) يجمعون على أن «الفن تعبير» وهم يعنون بذلك نفي التقرير والتجريد ولغة العلم عن الفن، فكأنما يقولون: الفن تعبير لا تقرير.

إن الفن نشاط يجعل للمتعة صفة «النزاهة الخالصة» التي لا تشوبها شائبة من أغراض أو

نفعية أو مصلحة. وربما كان هذا أيضا هو المعنى الذي قصد إليه المفكر الألماني لانج Lange حينما عرف الفن بقوله: «إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه وغيره بلذة قائمة على الوهم Illusion دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة».

وشبيه بهذا التعريف أيضاً ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي سلي Sully حينما يقول: «إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء، أو إحداث فعل عابر سريع الزوال، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة أو المستمعين من جهة أخرى، بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية».

وإذن فإن هؤلاء الكتّاب جميعاً يجمعون على القول بأن (الفن هو مجرد محاولة يراد بها خلق أشكال سارة) أو إبداع صور قديرة على إثارة لذة، دون أن تكون هناك أية منفعة يرمي إليها من وراء هذا النشاط الفني الحر. ولكننا سنرى فيما بعد أن الكتّاب المحدثين في علم الجمال لن يجدوا أي حرج في القول بأن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستيطيقية، وإنه قد يكون ثمة (جمال) في المنفعة الخالصة، أو التكيف المحض، الذي بمقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقاً كاملاً دون أي إسراف أو مبالغة أو إغراق(٢٣).

وهذا ما سيقرره على وجه الخصوص عالم الجمال الفرنسي «إتين سوريو» في كتابه «مستقبل الاستيطيقا» حيث نراه يقول إنه ليس في وسعنا أن نعد (الجمال) خاصية مميزة للعمل الفني، كما أنه ليس في وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال»(٢٤). وهذا أيضاً المفهوم السائد الذي كان الفنان المسلم قد انتهى إليه منذ مدة طويلة لحقيقة الفن على ما سنرى.

ولعل محاولة «كليف بل» Bell في تعريف الفن بأنه صورة معبرة Significant Form أي علاقة الخطوط والألوان والأحجام في حد ذاتها، ورأى أن ينظر أيضاً إلى تاريخ التصوير هذه النظرة إلى التصوير الحديث لدى الانطباعيين والتعبيريين وإلى أعمال النحت بنفس المنظار، تكون من هذا القبيل، فتعريفه للفن ليس إلا طريقة جديدة للنظر إلى الأعمال الفنية، وقد ينتهي تبني هذا التعريف إلى أن نخرج من دائرة الفن كثيراً من الأعمال الفنية.

فإذا نظرنا إلى تعريف آخر مثل نظرية تولستوي التي تؤكد جانب التوصيل Communication نجده ينظر إلى الفن نظرة مختلفة حين يستبعد القيم الصورية ويتمسك بقوة الفن على نقل المشاعر، مشاعر الأخوة بين البشر، وعندما كتب مؤلفه «ما هو الفن» كان تحت تأثير نزعته الدينية ودعوته إلى المحبة المسيحية، وعلى هذا الأساس مثلاً تتخذ أغنية دينية معينة

قيمة أكبر من أي سيمفونية لبيتهوفن، فهو اتجاه عاطفي أو انفعالي Emotionalist يتفق مع ما ذهب إليه من قبل أوجين فيرون Veron حين فرق بين الفنون الزخرفية القائمة على الصورة والفنون التعبيرية التي توصل مضموناً معيناً(٢٥).

وفي نظر «تولستوي»، فإنه من المهم معرفة الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان أو الإنسانية بصفة عامة. وكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق «الكلام» فإنه ينقل أيضاً انفعالاته وعواطفه إلى الآخرين عن طريق «الفن».

ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني فيما بينهم. ولو لم تكن لدينا تلك المقدرة على التعاطف مع الآخرين عن طريق الفن لبقينا متوحشين منعزلين يحيا كل منا بمنأى عن الباقين. وكما أن اللفظ هو أداة اتصال فكري هام بين البشر، فإن الفن هو أداة اتصال عاطفي بين الناس أجمعين.

وتبعاً لذلك فان تولستوي يعرف الفن بقوله: «إنه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين، بطريقة شعورية إرادية، مستعملاً في ذلك بعض العلامات الخارجية»(٢٦).

أما «رودان» فيقول: «إن الفن هو التأمل، هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة، هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون، لكي يعيد خلقه مرسلاً عليه أضواء من الشعور. الفن هو أسمى رسالة للإنسان، لأنه مظهر لنشاط الفكر يحاول أن يتفهم العالم وأن يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه»(٢٧). فليس الفن إذن مجرد تعبير عن الخيال أو الوجدان أو العاطفة، وإنما هو لغة نوعية خاصة تعبر عن حاجة الإنسان إلى الخلق والإنتاج(٢٨).

ثم نجد اتجاهاً «حدسياً» Intuitionist عند برجسون، فالفن لا يتحقق بوجود الصورة أو التعبير المتجسد في أي شيء محسوس بقدر ما يتحقق في عملية روحية خالقة وتنطوي على معرفة معينة «حدس» إنه درجة أولية من المعرفة تتم لبعض الناس، لفئة الفنانين الذين يستطيعون أن يخرجوا الحدوس الخيالية والإدراكات الخاصة بهم إلى صورة واضحة وتعبير واضح لهذه الحدوس Intuitionist. وسوف نجد كثيراً من الإسلاميين الذين كتبوا في الفن يميلون إلى مثل هذا الرأي حين يجعلون الفن حدساً كأبي حيان التوحيدي.

ويخلص «ديلاكروا» إلى القول بأن «الفن عبارة عن نشاط صناعي.. لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن حيث لا يكون هناك صناعة Fabrication »(٢٩). أما عالم الجمال الفرنسي

المشهور «شارل لالو» (١٨٧٧ ـ ١٩٣٥) فإنه يقرر أن الفن إنما هو عبارة عن عملية التحوير أو التغيير التي يدخلها الإنسان على المواد الطبيعية، أو هو على حد تعبير «بيكون» «الإنسان مضافاً إليه الطبيعة».

ويذهب «سوريو» إلى أن الفن هو نشاط إبداعي من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات. وهكذا يقرر «سوريو» أن الفنون هي من بين جميع أوجه النشاط الإنساني تلك التي تنحو صراحة عن قصد إلى صناعة أشياء، ورغبة في خلع ماهية على المادة نفسها.

وسواء قلنا إن الفن إحساس وعاطفة، أم قلنا إنه لهو ولعب، أم قلنا إنه تعبير عن الخيال، أم قلنا إنه إسقاط لإلهام الفنان وانفعالاته ومزاجه وإحساسه بالقيم، أم أنه مجرد تعبير عن الماهيات، فإننا لن نستطيع أن ننكر في جميع هذه الحالات أنه لا بد أن يقترن الفن بنشاط تركيبي إبداعي يكون هو الأصل في كل عمل فني.

والواقع أن للفن صبغة بنائية تجعل منه نشاطاً خلاقاً أو قدرة إبداعية، وما دام الفن ليس تلقائية محضة، بل تركيباً وبناء، فلا بد لنا من أن نسلم بأن الإبداع الفني هو في صميمه مهارة فنية، وإرادة خالقة وعمل إنتاجي. إضافة إلى أن العمل الفني، كما يقول «فوسيو» هو الفن والفنان؛ وهو ماثل بين أيدينا بوصفه كلاً محسوساً له بنيته وطابعه وكيانه وحدوده الخاصة، ولذلك فالفنان إحساس لا يكل ونظر لا يعرف الإعياء، ونشاط لا موضع فيه لأية استيطيقا سلبية.

وإذا ما لاحظنا أن لكل فن من الفنون وسائطه الخاصة به التي تجعله مختلفاً في النوع عن الفنون الأخرى لوجدنا في اختلاف تعريفات الفن شيئاً طبيعياً، بل إن الأعمال الفنية في نطاق كل فن على حدة قد أصبحت مختلفة إلى حد أننا لا نستطيع أن نقارن تمثالاً قديماً بفن النحت المعاصر مثلاً، كذلك فإن الفنون المعروفة في كل عصر قد تختلف بظهور فنون، وهذا ما أظهره تقدم التكنولوجيا الحديثة.

لكن إذا صح هذا الكلام فإن هناك مسلّمة أو افتراض شائع في كل استيطيقا أو فلسفة فن هو أن هناك طبيعة مشتركة بين الفنون الجميلة على اختلافها إنما تلقي أضواء على بعضها، ولذلك يحاول علماء الجمال المعاصرون أمثال «دويت باركرParker»(٣٠) التعرف إلى بعض الخصائص كما يحددها الخيال imagination أو اللغة language والتصميم أو الصورة، فالعمل الفني يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفيزيقي أو المستوى الاجتماعي أو العملي، بل على مستوى اللذة الخيالية، وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني لا تثيرنا إلى استجابة عملية خيالية

تجعلنا نحس أننا نستمد منها رضاء معيناً يجعلنا نحس تجاهها كما لو كنا نستمد منها فائدة معينة وقد يكون العمل الفني مثلاً حذاء أو منزلاً، فكيف يخاطب مثل هذا الشيء الخيال؟

يقول يجب ألا نلبسه أو نسكنه لنقدره، بل إنه يوحي لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة، فالقيمة الجمالية تتلخص في تحول القيمة العملية إلى قيمة على مستوى الخيال.

وهذا تفسير لطبيعة الفن كما تؤكد الدكتورة أميرة مطر(٣١) يتسع حتى للفنون التطبيقية بالإضافة إلى الفنون الجميلة التي يكون فيها هذا الطابع أوضح وليس معنى هذا أن استخدام موضوعات الفن التطبيقية أو الفنون الصناعية يضيع جانبها الجمالي بالضرورة، فقد يساعد على تقديرها، لكن للقيمة الجمالية المستمدة منها قيمة مختلفة لأنها لا بد أن تتحقق على المستوى الخيالي.

ولعل هذا التفسير يوضح لنا قول الفيلسوف الألماني «إمانويل كانط» الذي عرف الجميل بأنه ما يروق لنا بغير أن يرتبط بمنفعة معينة. ولذلك فإن تلك الأعمال التي يبدعها الفنانون، والتي طالما استهوت الناس في كل زمان ومكان، فهي كائنات عجيبة تجمع بينها كلمة (الفن) ولكنها في الحقيقة مختلفات متباينات؛ إذاً ما الذي يجمع بين الكاتدرائية الشاهقة التي تتصاعد أعمدتها الهائلة نحو السماء، والمئذنة المستقيمة والمندفعة في أجواز الفضاء والسيمفونية الرائعة التي تتوالى أنغامها المعقدة حاملة في ثناياها أعمق معاني اللانهائية، واللوحة الناطقة التي تصور شخصية ما من الشخصيات والقصيدة الرقيقة التي تحمل من أناشيد الحب ما انطوى عليه قلبان عاشقان؛ نقول ما الذي يجمع بين كل تلك «الأعمال الفنية» المتنوعة؛ إن لم تكن هي تلك (القدرة الإبداعية) التي يستقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الوجود مخلوقات جديدة لم تكن منتظرة، أو لم يكن وجودها في الحسبان؟!

الحق أنه سواء أكانت أداة الفنان في الإبداع هي الكلام أم الرخام أم الأنغام أم الألوان، فإن ما يبدعه الفنان لا بد أن يكون عملاً فردياً يتسم بطابع خاص أو أصالة شخصية، بحيث يصح أن نقول عنه إنه «نسيج وحده» وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا بمعنى من المعاني إن الفن هو هذا الشيء المشترك الذي يجمع بين الكاتدرائية والمئذنة، بين المنحوت والمنقوش، بين المنظوم والمنغوم أو هو ما يسمح لنا بأن نقارن بين التصوير بالشعر والمعمار بالرقص، والموسيقى بالنحت (٣٢).

وربما كان ما نجده من الصعوبة في تحديد مفهوم «الفن» ناشئاً من أننا أمام وجه من أوجه النشاط الإنساني لا يخضع للأحكام المطلقة ولا يعرفها. فليس بين النشاط الإنساني. نشاط هو أسرع في التطور وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفني على

اختلاف أشكاله سواء أكانت فنوناً تشكيلية كالتصوير والنحت والعمارة أم كانت فنوناً تعبيرية كالموسيقى والشعر.

وقد ترجع صعوبة الوصول إلى تحديد لمفهوم الفن إلى طبيعة الفن ذاتها، كما أدرك ذلك أحد الباحثين(٣٣) فالفن، كما نعرفه، ليس من العلوم المضبوطة كالرياضيات والفيزياء والكيمياء، تلك العلوم التي يتفق على صحة معاييرها أكبر قدر من الناس، وهذه المعايير تأخذ شكل حقائق لها صفة الثبات والعموم مما يضفي عليها صلابة وقوة.

ولذلك ليس غريباً أن نجد بعض الباحثين في الفن يعرفونه بأنه متعة أو لذة جمالية مثل «مولر فرينغلس» في كتابه «سيكولوجيا الفن» حيث يذكر أن «لفظة الفن من الألفاظ التي تطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التي يجوز أو ينبغي أحياناً أن تتولد منها آثار جمالية»(٣٤).

وعلى الرغم من أن في الفن قدرة على توليد الجمال، وأن الإحساس بالجمال، وكذلك الإحساس باللذة والمتعة هما شيئان مصاحبان لعملية التذوق، وعملية الإبداع على السواء، فإنهما ليسا شرطاً لوجوده أو تحقيقه.. فقد يكون الأثر الفني باعثاً على اللذة، وقادراً على توليد أكبر قدر من الإحساس بالمتعة، ويكون في الوقت ذاته رديئاً من الناحية الفنية.. فهذا كروتشه يرفض مبدأ اللذة في الفن رفضاً تاماً ويقول: «والمذهب الذي يعرف الفن بأنه لذة يسمى باسم مذهب اللذة في الفن. وقد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية: فظهر أول ما ظهر في العالم اليوناني الروماني، وكانت له السيادة في القرن الثامن عشر ثم ازدهر مرة ثانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولا يزال في أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف والتأييد ولاسيما من قبل المبتدئين في فلسفة الفن الذين يبهرهم في الفن أنه باعث على اللذة»(٣٥).

وقد أصاب كروتشه الصواب، لأنه يجب أن نفرق بين ما يثيره الأثر الفني من لذة ومتعة جمالية وبين المعايير الحقيقية للفن التي تلتمس من داخل الأثر الفني لا من خارجه ومن هنا يقترب «سوريو» كثيراً من الحقيقة في تعريفه للفن كما مر بنا حين يؤكد على حقيقة أن الفن من بين أوجه النشاط الإنساني هو الذي يتجه عن قصد أو غير قصد إلى صناعة أشياء، أو خلق موجودات فردية يكون وجودها هو غاية تلك الفنون، فهذا معناه تجريد الفن من أية غاية أخرى نفعية أو مادية، وكذلك تأكيده على الصلة الوثيقة بين (الفن) و(الصناعة) فكما أن كل فن يشتمل على قدر من الصناعة، فكذلك كل صناعة يمكنها أن ترتقي إلى مستوى الفن، وهذا سنجده واضحاً عند الفنان المسلم حينما نتعرض لمختلف الفنون الإسلامية التي أبدعتها إمكانات

الفنان غير المتناهية في مختلف تجلياتها بدءاً من الكلمة وانتهاءً بالعمارة.

ولذلك يعد الفيلسوف الإيطالي «بندتو كروتشه» على رأس أولئك الذين اعتمدوا في تفسيرهم للفن على فكرة التعبير. فالفن نوع من أنواع المعرفة الحدسية التي يمكن التعبير عنها، وهو يفسر الحدس Intuition بأنه نوع من أنواع الإدراك المباشر للوجود أي يكسب الوجود صورة معينة تكون بالتالي تعبيراً عنها Expression فتعريفه للحدس يستلزم ضرورة اقترانه بالتعبير.

إن محاولة تفسير الفن بالاعتماد على وسائل التعبير وحدها أي على الصورة التي يصاغ بها المعنى أو المضمون لا تقدم تفسيراً كاملاً لكافة الفنون، أما التعريف الأشمل للفن كما تذهب إلى ذلك د.أميرة مطر(٣٦) فهو الذي يدخل في الاعتبار جانب المضمون أو المعنى إلى جانب الشكل أو الصورة.

فالفن أقرب إلى الصورة والمضمون، إذ يبدو في أغلب الأحيان أن التفرقة بينهما هي تفرقة مصطنعة يترتب عليها التطرف في اتجاه خاص من اتجاهات الفن.

وخلاصة القول إن وسيلة التعبير لها في الفن قيمتها الذاتية التي لا تكون موضع الاعتبار في أي تعبير آخر. خذ مثلاً: العلم فقد يستخدم العلم رموزاً أو علامات يعبر بها عن الحقيقة، لكن الرمز حين يدخل في لغة العلم يكون ذا طبيعة مختلفة اختلافاً كلياً عن طبيعة الرمز الفني. والفرق الأساسي بين الرموز العلمية والرموز الفنية يتلخص في أن للرمز الفني قيمته في ذاته، أما الرموز التي تستخدم في لغة العلم فلا قيمة لها في ذاتها، بل تتلخص قيمتها في أداء مهمة الدلالة على المعنى الذي تعنيه.

لذلك تكون رموز العلم رموزاً ذات دلالة متفق عليها، فهي رموز اتفاقية مصطنعة.. ولذلك يكون الرمز العلمي في حقيقته علامة Sing وليس رمزاً Symbol، وأي علامة نختارها ونتفق عليها تقوم في العلم بمهمة الدلالة.. وليس الحال كذلك في الرمز الفني، لأنه ذو علاقة وثيقة بمعناه الذي يعبر عنه، فهو لا يدل على أي شيء كان، وإنما يعبر عن موضوع معين بالذات، فإن تغيّر الرمز الفني يغيّر المعنى المرتبط به لا محالة(٣٧).

خذ مثلاً: لحناً موسيقياً أو أسلوباً معيناً في التصوير أو التأليف الشعري، وحاول أن تجرده من مضمونه أو تسلبه معانيه لتفرض عليه معنى جديداً لا يتعلق به، عندئذ يتضح لك استحالة هذا العمل لأنك ستجرد الرمز الفني من أحد عناصره الرئيسة، وتحوله إلى قالب جاف لا قيمة له.

وقد اهتممنا بذلك الجانب الرمزي في الفن خاصة وأن الرمزية سيتضح لنا حين نحلل فلسفة الفن الإسلامي هي من أهم خصائص هذا الفن وسماته الأساسية، وذلك حين انصرف الفن

العربي الإسلامي شيئاً فشيئاً عن تصوير الأشياء بذاتها، إلى تصوير الأشياء من منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي، كما يتجلى ذلك في المنمنمات إلى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمزاً للقيم الكبرى ومنها أعلى القيم المطلقة، وهو الله تعالى(٣٨).

تجلى ذلك واضحاً في الخط العربي كما تجلى في الرقش والمنمنمات التي عبرت عن قيم رمزية مجردة. وتتميز الرموز الفنية فضلاً عما تقدم، عن سائر الرموز الأخرى بأن لها قدرة على إمتاع النفس البشرية لما فيها من عنصر جمالي محسوس يدخل في المادة التي تكون الرمز الفني سواء أكانت لحناً أم لوناً أم لفظاً.

وتتسع دائرة هذا الإمتاع باتساع الأفق الذي يعبر عن هذه الرموز، ولنا أن نتصور تلك اللذة العميقة التي يمكن أن تولدها في النفس الإنسانية حين تعبر رموز الفن الإسلامي عن كل القيم المطلقة التي أتى بها الإسلام.

وتكاد وجهة نظر شلينج (١٧٧٥- ١٨٥٤م) تقترب من رؤية كثير من الإسلاميين في علاقة الفن بالجمال، خاصة أنه قد تأثر بشيلر في نظريته عن الجمال. فالفن هو الجمال، والجمال ذاتي ومطلق في آن واحد.. إن الإنسان في استطاعته الوصول إلى المطلق بالرؤية الفنية. ولهذا فإن الفن من أرفع صور الحياة الروحية. وهو الطريقة الوحيدة التي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه. وهذا هو السبب في كون الفن المثل الأعلى عند الفيلسوف إذ إنه يظهره على اتحاد ما يبدو منفصلاً في الطبيعة وفي التاريخ، أي أن الفن هو الطريقة الوحيدة لتصوير وحدة الفكر والطبيعة. ووحدة العارف والمعروف، وأن عنده تزول متناقضات الوجود، وتأسيساً على ذلك يقرر «شلينج» أن أفلاطون كان محقاً في ثورته على الفن اليوناني لأن موضوعه المتناهي، وكان ينبغي أن يكون اللامتناهي أي المطلق. والجمال يمزج بين الحق والخير، وبين الضرورة والحرية. وعندما يصطدم الجمال بالحق، فمعنى ذلك أن الحق هنا متناه. ذلك أن الحق عندما يكون لا متناهياً فإنه لا يتعارض مع الجمال(٣٩).

وإذا علمنا أن فن العمارة الإسلامي مثلاً، على الرغم من ثقل وكثافة الناحية المادية فيه، يحمل دلالات رمزية وروحية كبيرة وعميقة، فسنجد في المساجد الإسلامية تصميم المئذنة المعماري يكاد أن يكون نحتاً أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلى الصعود والتسامي إلى اللامتناهي، فلم يأبه المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق المعجزات.

ومن هنا لا نعدم أن نجد مستشرقاً منصفاً مثل «جاستون فييت» يقول: «إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة».

ولقد ازدهر في الفن الإسلامي الرقش أو الأرابيسك وهو صورة مرسومة وملونة أو منقوشة نافرة ذات أشكال هندسية جاذبة نابذة، أو ذات أشكال توريقية مكررة، وفي الحالين تحمل معنى صوفياً للتبتل والعبادة الإسلامية. كما ازدهر إلى جانب الأرابيسك، الخط العربي الجميل الذي أخذ أشكالاً وأنواعاً كالكوفي والثلث والفارسي والرقعي والديواني، وما زال الخط العربي يولد أساليب مبتكرة وحمل دلالات فنية عميقة، سنعرض لها في حينها.

الهوامش

١- أوفسيا نيكوف: تاريخ النظريات الجمالية ص ١٧ بيروت بدون تاريخ.
٢- أبو حيان التوحيدي: المقابسات ص ١٦٣ - ١٦٤ تحقيق السندوبي القاهرة ١٩٢٩م.
٣- د.زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ٩ - ١٠ مكتبة مصر بدون تاريخ.
٤- يعتبر «باومجارتن» الفيلسوف الألماني أول من أطلق اصطلاح «علم الجمال» على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك وسماه (الاستيطيقا) عام ١٧٥٠م، والتي هي مشتقة من اللفظ اليوناني أستيطس ومعناه الإحساس والتأثر، حيث إنها المعول الوحيد في الحكم على الشيء الجميل. انظر
B.Dupinct de Vorepierre Dictionnaire de Fransais Illustre`et Encyclopedie universelle, Paris 1867. Esthe`tique.
٥- A.Lalande Vocabulaire Technique et Critique de la philosophie P.U.F Paris,5ED 1947 "Article Art" PP.77-78.
٦- المرجع السابق ص ٧٨.
٧- انظر لسان العرب، وتاج العروس ، وترتيب القاموس: مادة فن.
٨- د. عبد الله عووضه: ماهية الجمال والفن ص ٨٣ المكتبة الثقافية مصر ١٩٨٨م.
٩- Maroec.Berdsley: aesthetics from classical Greec to the pressent P.35.
١٠- د. مراد وهبة: قصة علم الجمال ص ٦-٧ دار الثقافة، القاهرة عام ١٩٩٦م.
١١- السابق ص ٨.
١٢- مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال ص ٦٥ - ٦٧ مصر ١٩٨٠.
١٣- ارنست كاسيرر: مقال في الإنسان ترجمة د إحسان عباس ص ٢٤٧.
١٤- جيروم ستولينز: النقد الفني ص ٢٣٨، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب والنشر، الطبعة الثانية، مصر بدون تاريخ.
١٥- د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص ١٧٣ مصر عام ١٩٦٦م.
١٦- السابق ص ٢٠٣.
١٧- السابق ١٦٩.
١٨- السابق ص ٣٠٣.
١٩- كرومبي: قواعد النقد الأدبي ص ١٨ ترجمة محمد عوض، القاهرة عام ١٩٣٦م.
٢٠- محمد خلف الله: من الوجهة النفسية، في دراسة الأدب والنقد ص ٢٥ القاهرة ١٩٤٧.
٢١سيد قطب: النقد الأدبي أصوله، ومناهجه ص ٢٧ القاهرة عام ١٩٤٥م.
٢٢د.زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص ٣٧٣.
٢٣د.زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ١٥، ١٦ مكتبة مصر القاهرة.
٢٤- E.Souriau: "Lavenir de L`Esthetique", paris, Alcan 1929 p.104
٢٥- د.أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص ١٧، ١٨ دار الثقافة مصر ١٩٧٦م.
٢٦- Tolstoi: qu e`st-ce qu L`Art Traduit par Wgzewa,1903 d aul didir,pp 58-59.
٢٧- A.Rodn: L`art ENTRETINIS REUNIS PAR gsell,1919 grasse pp.20
٢٨- د.زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ٢٠.

٢٩- H.Delacroix:"psychologie de L,Art" Aln,parispp 91-157

٣٠- Parker,D.W.Analysis of art.

٣١ د.أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص ١٩، ٢٠ دارالثقافة القاهرة ١٩٧٦م.

٣٢- Souriau La Correspondance des Arts.,Flammarion,1946 pp44

وانظر د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ٣٠، ٣١.

٣٣- د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص٧، ٨ دار النهضة بيروت عام ١٩٨١م

٣٤- Encyclopedia Britanic "ART"

٣٥- كروتشه: المجمل في فلسفة الفن.ترجمة سامي الدروبي ص ٢٩ القاهرة ١٩٤٧م.

٣٦- د.أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٤٤، ٤٥.

٣٧- السابق ص ٤٦.

٣٨- انظر للمؤلف: فلسفة الجمال في الفن الإسلامي، مجلة الجمعية الفلسفية المصرية العدد ٥ ديسمبر عام ١٩٩٦.

٣٩- د.مراد وهبة: قصة علم الجمال ص ٤٣ دار الثقافة الجديدة مصر عام ١٩٩٦م.

الفصل الثاني

نشأة علم الجمال وتعريفاته

نشأة علم الجمال وتعريفاته

(رؤية تاريخية وفلسفية)

الجمال سمة بارزة من سمات هـذا الوجود، إن لم تكن أبرز سماته، والحس البصير المتفتح يدرك الجمال من أول وهلة وعند أول لقاء، وهو ليس أمراً ضرورياً في هذا الكون، على الرغم من تجليه في كل مكان، وظهوره في كل شيء، ومن هنا يعتبر من كمال هذا الكون ومن تمام هـذا الوجود، وهـو نوع من النظام، والتناغم والانسجام ذو مظاهر لا تحد وتجليات لا حصر لها، فالدقة والرقة والتناسق والتوازن والترابط ومظاهر أخرى كثيرة يشعر بها الوجدان وإن لم يستطع التعبير عنها ببيان.

وعلى الرغم من أن الحس السليم والفطرة السوية عند كل البشرية تشعر بتلقائية بمظاهر الجمال، وتؤخذ لأول وهلة بتأثيره وسلطانه على حاسة في الإنسان جوانيّة، إلا أننا طالما وجدنا هناك مقاييس نسبية لكل أمة تؤثر أن تجدها متوفرة من خصائص الجمال وسماته. فيرى المتوحش الجمال في الشفاه الغليظة والوشم الأزرق، وكان الإغريق يرون الجمال في الشباب المقترن بالهدوء والتناسق، وسيطر عليهم مفهوم الانسجام والتناغم كمثل أعلى للجمال، وكان الرومان يرون الجمال في الضخامة والنظام والروعة والبأس.

وفي عصر النهضة كانت الألوان سر الجمال. وقد بدأت هذه القصة الطويلة التي استغرقت الإحساس بالجمال عند اليونان على الرغم من أنه يضرب بجذوره في الحضارات القديمة في إحساسهم بشكل واضح بضرورة فرض النظام المتناسق أو الانسجام المتناغم على المادة المهوشة وخلق التناسق والتآلف في الاضطراب والتوزع وإقرار التشكيل المتسق في الصخور والأحجار.

وافترض الفنان الإغريقي أن الذكاء والعقل يكمنان في تناسق الأبعاد، وأن إدراك قوانين الانسجام التي تسري في حياة الناس سريان القدر.. وبدأ فيثاغورس في تفسير الجمال بأنه جوهر آلية التناسق العددي التي تنطبق على أبسط الظواهر وأعقدها، فالعالم نغم وعدد وجمال الموسيقى كجمال الوجود يكمن في النسب والعلاقات الرياضية، كما يكمن جمال الكون في الانسجام الدقيق بين حركة الكواكب.

واعتاد الطبيعيون الأولون من فلاسفة الإغريق أن يفسروا كل الظاهر بالعناصر الطبيعية وأن يشرحوا كل الموجودات بما يتخللها من أسرار العدد، لذلك مالوا إلى تعريف الجمال بعبارات تسودها ألفاظ الكم والكيف وإشارات تدل على المكان. فالموسيقى انتظام الأصوات، والجمال انتظام في نسب التشكيل والتجسيم(١).

ومن هنا فليس العمل الفني مجرد شيء مادي. القماشة المرسومة هي لغة سطور وألوان تمثل الشكل الدال للعمل الفني. لكنها لغة ترفض التكرار حتي وإن كان مظهرها هندسية مشتركة من التساؤلات، والأشياء، والمواد، والتقنيات، والتجارب أرضية مشتركة للإنسانية قد جمعها عالم الآثار الأمريكي «روبيرلري» في عبارة «اندفاع جمالي» يعتبر «أحد المقومات التي لا رجعة فيها للإنسانية»(٢).

ولقد طرح أفلاطون في محاورته المبكرة (هيبياس الأكبر) مشكلة الجمال.. وانتهى سقراط في حواره إلى أن المسألة عويصة. ومن أجل أن يحل أفلاطون لغز الجمال ظل مشغولاً به طوال حياته يكاد يتردد في غالبية محاوراته، وانتهي إلى أن الحقيقة هي بعينها الجمال «الجمال وحده هو الذي أعطى هذا القسط من الوضوح عند الرؤية ولذلك كان أحب الأشياء».

إن الحقيقة كانت مختفية وعندما نفذ إليها الفنان وأظهر الجوهري في عمله الفني عرضها للضوء وظهرت جلية للعيان . ويفسر الفيلسوف الألماني المعاصر «هيدجر» هذا الموقف عند أفلاطون بقوله: «إن ماهية الجميل تكمن في أنه هو الظاهر أو المتجلي بذاته ومن ذاته أشد ظهور وأنقاه، وأنه هو الذي يظهر المنظر وبذلك يكون لا متحجباً».

ويرى أفلاطون أن الجمال يتحقق بالحب، لقد تحدث أفلاطون عن وجود نوعين من الهوس أو الجنون، الهوس المؤدي إلى الاضطراب والذي يحطم ذات الإنسان، والهوس الذي يفتح ملكات الإنسان وهو ما يسميه الهوس الإلهي أو الشرارة التي تفجر الطاقات الإبداعية في النفس الإنسانية.

ويقول عنه أفلاطون: «إن أعظم النعم التي تأتي إلينا عن طريق الهوس عندما يكون هبة

إلهية وهذا النوع الثاني من الهوس بدوره ينقسم إلى أربعة أنواع: هوس التنبؤ، وهوس التصوف، وهوس الشعر، والهوس الرابع هو هوس الحب، وهذا الأخير يصفه بأنه «خير أنواع الهوس» ويحدث عند رؤية الجمال الأرضي فيذكّر من يراه بالجمال الحقيقي وعندئذ يحس المرء بأجنحة تنبت فيه وتتعجل الطيران ولكنها لا تستطيع فتشرئب إلى أعلى كما يفعل الطائر، وتهمل الموجودات هذه الأرض حتى لتوصف بأن الهوس قد أصابها».

إن الحب والجمال يحركان النفس الإنسانية بما يحققان من إيقاع وتناغم كما يقول أفلاطون: «الإيقاع والتناغم يشقان طريقهما إلى أعماق النفس ويستحوذان استحواذاً قوياً عليها».

ويجعل أفلاطون الجمال وسيلة لتهذيب الانفعالات. لقد تمكن أفلاطون من أن يجعل من هوس الجمال هوساً للحب، فالجمال ليس قاصراً على الفن بل هو عنصر تحرير النفس الإنسانية وباقتران الحب بالجمال نتصاعد إلى الجمال الحقيقي جمال الماهية والحقيقة(٣).

ولم يقتصر أفلاطون على شرح الجمال الطبيعي والحقيقي ومحاولة العروج إليه، بل اهتم أيضاً بالجمال الفني، ورأى أنه هو الجمال المعبر عن حقيقة الأشياء، ذلك لأن الصورة الهندسية تعبر في رأيه عن الحقيقة المعقولة الثابتة لجميع الموجودات الطبيعية.

ولعل خير ما يمثل الفلسفة الأفلاطونية الخالدة في أيامنا هذه فن التصوير الحديث، فقد انصرف التجريديون عن تصوير الواقع المحسوس كما يبدو للإنسان العادي واتجه أصحاب المذهب التكعيبي بوجه خاص إلى الاستعانة بالأشكال الهندسية: المكعبات والحجوم والأسطوانات عند بيانهم لحقيقة العالم الطبيعي كما تمثلوا قيم الجمال في تلك الخطوط والأشكال، فكانوا في رأيهم أقرب الناس إلى الروح الأفلاطونية التي أكدت ارتباط الجمال بالتعبير عن الحقيقة، ووحد الفلاسفة والنقاد الكلاسيكيون في أوروبا منذ القرن السابع عشر بين الجمال والحق، وعد الجمال الفني تجسيداً للحقيقة الفلسفية التي يمكن لجميع العقول الإنسانية استيعابها(٤).

ومن هنا نجد أن الجمال، وقد تمثل في فنون التصوير والعمارة قد سعى إلى تحقيق صفات الاتزان والتماثل والائتلاف ونجد كلاً من أفلاطون وأرسطو يتأثران بهذه المبادئ التي التزمت بها فنون عصرهم، يقرران أن التوازن والقياس والتناسب هي عناصر الجمال والكمال في كل الموجودات.

ويقول أرسطو عبارته المشهورة في تعريفه الجمال «إنما يتحقق الجمال في النظام والحجم». وعلى الرغم من كثرة الاهتمام بالجمال والاستغراق في فهمه وتفسيره لم يستطع كثير من

الفلاسفة والمفكرين قديماً وحديثاً تعريفه: فقد وجدنا فريقاً قال: لا أدرى، وفريقاً آخر ألقى اللوم على الجمال عندما لم يجد تعريفاً له، وفريقاً ثالثاً أخذ الأشياء الجميلة دون تحديد لمفهوم الجمال.

فمن الذين قالوا لا ندري فرويد حيث يقول: «إن موضوع الجمال هو آخر ما يمكن أن تدلي فيه نظرية التحليل النفسي برأي(٥) بالرغم من أن نظرية التحليل النفسي تبحث في اللاشعور دعك من المدركات الحسية والمعنوية كالجمال.

وسيد قطب يقول: إن نظريات الجمال لا تزال غامضة يصعب فيها التحديد والإيضاح(٦).

ومن الذين ألقوا اللوم على الجمال «بابير» حيث يقول: «القانون الأوحد للجمال أنه ليس للجمال قانون»(٧).

ومن الذين أخذوا يصفون الأشياء بالجمال، ويتحدثون عن الجمال، وكأن الجمال شيء معلوم بالضرورة «سارتر» في حديثه عن «الموضوع الجمالي»(٨).

أما الذين عرفوا الجمال واختلفت إجاباتهم، فهم كثير نذكر منهم:أرسطو يعرفه بقوله: «الجمال في الكائن الحي والشيء المكون من أجواء يجيء من عدم التناهي في الكبر والتناهي في الصغر، بحيث تستطيع العين إدراكه، كذلك المساواة من حيث الحجم»(٩).

كما يراه كل من أفلوطين وأوغسطين وتوما الأكويني في «دقة المحاكاة»(١٠). أما شيلر وكروتشه فلاسفة الفن في العصر الحديث فيرونه في «القدرة على ترجمة ما في النفس»(١١).

أما كانط صاحب الفلسفة الترنسندنتالية فيقول: «الجمال حالة من الوجد تمتع دون غاية ودون مفهومات»(١٢). كما ينتهي باحث معاصر(١٣) إلى أن الجمال في نهاية التحليل هو «تمازج وتمايز بين عدة وحدات يربطها رابط أساسي» وأوضح ما يكون ذلك في المرئيات كالأشكال الهندسية التي نجدها في الزخارف العربية الإسلامية بالمساجد والقصور.

كما نجد عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن الجمال الأدبي يقول: «الكلمة لا تحسن أبداً ولا تقبح أبداً ولكن النظم هو المقياس»(١٤). ونجد «بابير» يقول عن جمال العمل الفني: «كل عمل فني تعي من خلاله كيفية الجمالية الخاصة»(١٥).

أما وينكمان Winkelman (١٧١٧-١٧٦٨م) وليسنج Lessing (١٧٢٩-١٧٨١م) فسلما بمبادئ الإغريق القدماء في الجمال. وظل الجمال هيئة وصورة يختص بالرخام المنحوت والمنقوش وبالمعابد التي تشيد على هضبة بعض التلال. وكان الجمال في نظرهما حلية لا توجد إلا ماثلة في أرجاء البارتنون وما في أنحائه من الحليات، فكان أكثر كلاسيكية من الإغريق ولا

يرون الجمال إلا في محاكاة الفنون الإغريقية. وليسينج هو مؤلف كتاب اللاوكرون Laocoron الذي صار أهم كتب النقد والتصوير وفلسفة الجمال.

وظهرت عند كانط وشوبنهور نغمة جديدة، فالجمال صفة للشيء الذي يبعث اللذة في أنفسنا بصرف النظر عن منفعته أو فائدته. وهو الذي يحرك فينا ضرباً غير إرادي من التأمل ويشيع لوناً من السعادة الخالصة.

ويكمن سر الجمال كما يقول شوبنهور في هذا الإحساس الموضوعي البريء من الهوى. وفيه تكمن أيضاً العبقرية الفنية، ويتحرر العقل بعض الوقت من الرغبة فتتحقق تلك الصورة الخالدة أو المثل الأفلاطونية التي تكون المظاهر الخارجية للإرادة الكلية.

وحقيقة الفن كما تصورها شوبنهور Schopenhauer مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمذهبه الفلسفي وبفكرته عن الفنون بمعزل عن صميم اعتقاده في الإرادة، فالعيان الجمالي أو المشاهدة الذوقية ليست سوى تمثل أو استحضار الصورة أو المثال بواسطة العقل الخالص لأنه في حالة العيان (الحدس) الجمالي يستحيل الشيء القائم أمام الشخص إلى مثال نوعي دفعة واحدة كما يستحيل الشخص نفسه إلى ذات عارفة خالصة.

وهكذا يتحقق للنفس الإنسانية طريقة للخلاص بالحيازة على اللذة الجمالية. وفي الفنون يمكن أن تتحقق للنفس عملية التأمل على وجهها الأمثل وأن يتحقق لها الخلاص المؤقت من الزمنية والرغبة، فالخلاص إذن بالفنون وتتلخص مهمة الفن على هذا الوجه من التحرر من العبودية.. عبودية الرغبة وقيود الإرادة عن طريق التأمل الجمالي.. فالجمال عنده على هذا الأساس هو الشكل الدال أو هو المثال المعطي إلى الإدراك الحسي في حدود الواقع. ولذلك استطاع شوبنهور تعريف العمل الفني بأنه تعبير عن مدى فهمه وإدراكه للمثال(١٦).

وعلى كل حال نرى الجمال هو من القيم المطلقة التي تندّ دائماً عن التحديد والحصر، ولذلك يأتي تعريف كل مفكر وفيلسوف بجانب وتغيب عنه كثير من الجوانب، وبالتالي يعبر كل إنسان على قدر ما يتجلى له ذلك الجمال، وعلى قدر ما تتسع له العبارة، فمن الملاحظ أن الجمال يدرك أولاً ثم يعلل على النقيض من الأشياء المادية العامة، وقديماً قال أفلاطون: «الروح هي التي تدرك الجمال أما الحواس فلا تدرك غير انعكاسات هي طلال الجمال»(١٧).

ويقول عبد القاهر الجرجاني: «اقرأ الشعر وراقب نفسك فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت فانظر إلى حركات الأريحة مما كانت وعندما ظهرت(١٨). ويقول كانط حديثاً: «إن إدراك العلاقات بين الأشياء وهو مظهر جمالها لا يحدث تفصيلاً وإنما يتم جملة»(١٩).

وكما يذكر د. عز الدين إسماعيل(٢٠) «هنالك فرق بين رؤية الجمال لشيء وبين رؤية صفاته الجميلة، فالأولى تعني حصول عاطفة نحو الشيء، والثانية لا تعني ذلك، والأولى سابقة للثانية» ومن هنا «فالجمال يدرك ابتداء، ولكن تعليله يأتي بعد تفكير»(٢١). وفي هذا المعنى قال القاضي الجرجاني بعد أن ضرب مثلاً بالصورة «يحاجك بظاهر تحسه النواظر، وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر»(٢٢).

فإذا تساءلنا عن مصدر التأثير في الجمال، أو لماذا يؤثر الجمال في النفس البشرية، حتى إنه ربما يستأثر بانتباه الإنسان، فضلاً عن أنه قد يأخذه عن نفسه، فهذا قد يرجعه البعض إلى التحديد حيث إن الإنسان بطبعه يحب التحديد ويكره عدم التحديد، قال سانتايانا: «الجمال يقتضي التحديد»(٢٣).

أو أنه يعبر عن النظام، قال أرسطو: «إن الجمال يتركب من النظام في الأشياء الكثيرة»(٢٤). وقال كاسيرر: «الفن نظام»(٢٥) وهو يعني بصورة غير مباشرة الجمال. وفي الجمال تنظيم لدوافع النفس وهيئتها الباطنة قال ريتشاردز: «الفن الجيد ينظم دوافعنا النفسية تنظيماً عالياً فنشعر بالارتياح والنشاط»(٢٦).

وعندما تتمزق الروح وينفصل العمل عن المتعة والذات عن الموضوع وتتفكك الوحدة والتناغم تكون هناك حاجة شديدة إلى الجمال، هكذا يرى شيلر في العصر الحديث مهمة الجمال، وهو يوسع من نطاق الدراسة الجمالية، فلا يجعلها قاصرة على دراسة الفن، بل يجعل من الجمال وسيلة لاستعادة الوحدة المفقودة.

فإذا كان عالم الطبيعة محكوماً بالإرغام والقانون الضرورة، وعالم الروح محكوماً بالواجب الأخلاقي، فالجمال هو الحرية دون خروج على القانون، الجمال عند شيلر وسيلة إنقاذ ولذلك يقول: «يجب أن يستعيد الإنسان نفسه من جديد في كل لحظة عن طريق الحياة الجميلة»(٢٧). ويجب أن نعي دائماً وكما أدرك ذلك أحد فلاسفة الفن هو «أدورنو» أن الاستيطيقا المتحررة من القيم لا معنى لها، وأن فهم الأعمال الفنية يعني «إدراك لحظة منطقيتها وعكسها، وكذلك ثغراتها ومعانيها»(٢٨).

وعامة سنجد تعريفات المفكرين لعلم الجمال محصورة في أربعة اتجاهات كما ذكرها أحد الباحثين(٢٩):

١ـ اتجاه يجعل علم الجمال دراسة للجمال سواء كان الجمال في الفن أو في الطبيعة وهل العنصر الجمالي عنصر ذاتي في الإنسان أم عنصر موضوعي في العالم الخارجي، وهل يتصف

بطابع الثبات أم أنه يتغير بتغير المجتمع والعصر والحضارة ويعد أكبر ممثل لهذا الاتجاه أفلاطون في العالم القديم والفيلسوف الأمريكي المعاصر جورج سانتيانا .

٢ـ اتجاه يجعل علم الجمال مجرد دراسة للمفاهيم والمصطلحات الجمالية، فيكون هناك تحليل لمعاني الشكل والمضمون والنمط والذوق، وفي هذا الصدد يقول: عالم الجمال الفرنسي المعاصر «فلدمان» في كتابه «علم الجمال الفرنسي المعاصر»: «علم الجمال هو بحث في أحكام الناس الجمالية»، ويقصره لالاند في معجمه الفلسفي على دراسة موضوع حكم التقدير والذوق.

٣ـ اتجاه يجعل علم الجمال دراسة للصور الفنية، وفي هذا يقول عالم الجمال الفرنسي المعاصر «سوريو»: «إن غاية علم الجمال هي الوقوف على المقولات الأساسية أو المبادئ الصورية الجوهرية الثابتة التي تنظم وفقاً لها شتى المظاهر الجمالية لهذا الكون المنظم.

٤ـ اتجاه يربط كل هذه الاتجاهات بالإنسان حيث يرى أن الفن إنتاج إنساني والتذوق بعد إنساني والحكم حكم إنساني، والصور الفنية منتوجات إنسانية، ويتمثل هذا بصفة خاصة عند هيجل.

وقد استوعب هيجل كل هذا في محاضراته التي ألقاها في الجامعة الألمانية ابتداء من عام ١٨٢٠م والتي جمعت بعد وفاته بعنوان «محاضرات حول فلسفة الفن الجميل»، وقال فيها إن علم الجمال هو فلسفة الفن الجميل، وبهذا جعل من مهام علم الجمال التمييز بين فنون الصنعة وفنون الجمال، وجعل علم الجمال فلسفة أي أدخل فيها المنظور الإنساني، وهو بهذا استبعد جمال الطبيعة أو بدقة أشد جعله منظوراً إنسانياً. وسار في هذا الاتجاه المفكر المعاصر «أوزبورن» في كتابه «نظرية الجمال» «وعلم الجمال والنقد» حيث اعتبر علم الجمال فرعاً من الفلسفة النقدية.

وعامة يؤكد أحد الباحثين(٣٠) على أن هناك تيارين رئيسيين على مدى تاريخ علم الجمال: تيار يدرس المشكلات الجمالية معزولة عن الإنسان، وتيار يدرسها في علاقتها بالإنسان، وتاريخ علم الجمال هو تاريخ صراع بين هذين التيارين من أجل الوصول إلى أن يستحيل علم الجمال إلى علم الإنسان داخل نطاق ما هو جمالي وفني. ويجب أن ندرك مما سبق التلازم بين الجمال والفن، فلا تصور للجمال بلا فن، ولا تصور للفن بلا جمال. ويعتبر الفن نوعاً من الترجمة للجمال البادي في الطبيعة أو المتجلي في نفوس البشر، فالجمال هو الفن قبل أن يترجم، أو هو فن بالقوة، والفن هو الجمال بعد أن ترجم، أو هو الجمال بالفعل كما يقول المناطقة، والفنان هو الوسيط بين الاثنين أعني الجمال والفن، ومن هنا فالتلازم بين كلمة فن وكلمة جمال، هو الذي يجعل كلمة «فن» تتداخل في الاستخدام مع كلمة «جمال» كثيراً عن

طريق المجاز حيناً وعن طريق التجاوز عن الدقة حيناً آخر، وإذا كانت الاستيطيقا هي علم الجميل، فالفن معرفة، لكنه ليس موضوعات يقول كانط: «ليس هناك علم جمال، لكن فقط نقد للجميل»(٣١).

وقد قرر حديثاً «شفتسبري» (١٦٧١ - ١٧١٣م) وجود حس باطن قوامه محبة الجمال. وهذا الحس يدرك الجمال إدراكاً بديهياً، كما يدرك البصر الألوان في الأشياء أما «هتشسون» (١٦٩٤ - ١٧٤٧م) فيقرر أن الحاسة الجمالية تتوسط القوة الحسية والقوة العقلية، وتدرك الوحدة في التنوع. وهذه الحاسة تحدث اللذة التي نحصل عليها عندما نتأمل الفن(٣٢).

ويعتبر بعض الباحثين (٣٣) وهم في ذلك على حق أن الجمال أشمل من الفن، فالصلة الجمالية حقيقة من حقائق الوجود البشري عامة، تتبدى ماهيتها ونتائجها في كيفية تعامل تنشأ بين البشر وعالمهم الطبيعي والاجتماعي.

أما الفن فنشاط جمالي مخصوص، ينهض به الأفراد الفنانون. يتبدى الجمالي عناصر وخصائص وصفات في الظواهر والأحياء والأشياء، ويعمل الفني في دائرة هذه العناصر والخصائص والصفات، لكن «تاريخ الفن» لا «يشخص» كل هذه العناصر والخصائص والصفات، كما أن (الأعمال الفنية) لا (تشكل) كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية في واقع ما.

الجمالي كيفية تعامل أساسية مع الواقع، والفني يعتمد هذه الكيفية لكنه لا يستغرقها. الجمالي صلة أحد طرفيها كافة البشر الأسوياء والفني نشاط مخصوص ينهض به أفراد فنانون . وعامة كان الفن دائماً محاولة البشر أن يصوروا حقائق الوجود وانعكاسها في نفوسهم، في صورة حياة روحية جميلة، وكان الفن لا يهدف إلى نقل صور الأشياء كما هي، أو خلق نسخ جديدة منها، بل كان همه هو تقديم مظاهر من الكون على نحو أكثر شفافية وأعمق دلالة مما يمكن أن يكون لها في واقع عامة الناس.

ويجب أن تدرك أن عالم الاستيطيقا لا ينبغي له النظر في أساليب الإنتاج الفني، بل ينصرف اهتمامه إلى البحث في التذوق الفني.

وفي هذا تختلف فلسفة الجمال أو الاستيطيقا عن فلسفة الفن، لأنها لا تتدخل في تفصيلات عمل الفنان، وإنما تبحث في الإحساس الفني أو الإحساس الجمالي عند الإنسان وعند الفنان(٣٤). ولذلك تؤكد الدكتورة أميرة مطر أن نظرية الفن بالنسبة لفلسفة الجمال هي بمثابة النظرية العلمية بالنسبة لفلسفة العلوم، وكذلك يمكن أن نعد تاريخ الفن بمثابة تاريخ الوعي

الجمالي عند الإنسان، أما النظرية الاستطيقية فإنما هي التحليل الفلسفي لهذا الوعي.

والجمال فضلاً عن ذلك ظاهرة ندركها في الطبيعة، ولكن الجمال الطبيعي لا يكتسب قيمة استيطيقية إلا من خلال عين الفنان المدربة، فالجمال الذي ندركه في الطبيعة هو الجمال الذي يظهر للعين العادية، مثله مثل الحقيقة التي تظهر لنا في الإدراك العادي عن الموجودات الطبيعية، ولكن النظرة العلمية سرعان ما تغير من هذا الإدراك فتظهر لنا حقيقة أخرى تقوم على التفسير العلمي. ويتضح لنا أيضا أن الفن هو وسيلة الإنسان للتعبير عن الجمال كما أن شرط تقدير الجمال هو الرجوع إلى القيم والمقاييس التي تهدف إلى تحديدها وبعبارة أخرى أصبح البحث في الفن هو لب المشكلة في فلسفة الجمال.

إضافة إلى أن المبدعين الذين يريدون أن يكونوا واعين بفنهم ومصيرهم، لم يعد بمستطاعهم تجنب قضية إسهام الفن في رفع الاستلاب عن الإنسان، خاصة في العصر الحديث، فوظيفة الفن أصبحت الآن ـ حسب الرسام الكوبي مالطا ـ قد تكون هي الكشف عن دلالته المتمردة (٣٥).

وقد ارتبط الجمال والبحث فيه قديماً بالميتافيزيقا، منذ تساءل أفلاطون قائلاً: «أيكون سبب جمال وردة هو شكلها ولونها؟ أم تكون الأشياء جميلة بفضل علة أخرى معقولة مثالية هي مثال الجمال»؟

ولقد كان هذا السؤال هو نقطة البداية في الميتافيزيقا التي لا تحاول تفسير الأشياء بالرجوع إلى الأسباب والعلل المشاهدة المحسوسة، وإنما نفسر الأشياء تفسيراً عقلياً كي تصل إلى العلل البعيدة غير المباشرة، أو على حد قول الفلاسفة، كي تصل إلى العلل المعقولة بالفكر وحده الثابتة التي لا تتغير على مدى الأيام. ذلك لأن المعقول في الميتافيزيقا هو الثابت، وتفسير الشيء لا يتم تبعاً لهذه النظرة الميتافيزيقية ولا يكتمل بغير الوصول إلى مثل هذه العلة.

من هنا نشأت في الفلسفة فكرة الجمال المطلق أو المثالي الذي لا يتغير بتغير الظروف والأحوال والذي لا يختلف باختلاف الزمان والمكان، والذي يكون علة لكل جمال مشاهد على الأرض وهو جمال مطلق أزلي سابق أيضاً على وجود الناس وعقولهم، ومنه تستمد كل الأشياء الجميلة جمالها، بل بدون وجوده لا يمكن للإنسان أن يعرف ما هو الجميل، ولا يمكن له أيضاً أن يحكم بالجمال على أي شيء من الأشياء التي يصفها بهذه الصفة(٣٦).

ويقترب من هذا الموقف المثالي الميتافيزيقي من الجمال موقف آخر مثالي، يأخذ به كثير من الفلاسفة المتدينين والمتصوفة والروحانيين، أولئك الذين لا يقف إحساسهم بالجمال عند حد موجودات هذا العالم الواقعي المحسوس، وإنما يسمو ذوقهم وعاطفتهم إلى عالم مقدس إلهي يشع

نوراً وبهاءً، وفيه تتمثل كل القيم المفضلة قيم الحق والخير والجمال.

وإزاء هذا الجمال الإلهي المنبثق عن الذات الإلهية، يتلاشى كل جمال أرضي، وقد يرى بعض الصوفية أن الصور الجميلة المحسوسة المشاهدة على الأرض، إنما تفيض عن جمال الذات الإلهية، فيستغرقون في تأمل هذه الصور الجزئية لا إعجاباً بها، بل لأنها تدل على جمال الحقيقة الإلهية وتشير إليها. وقد عبر الصوفيون المسلمون عن هذه الأفكار، وحفل تراثهم الفكري والأدبي به، وتجلى واضحاً في الشعر الصوفي وغزلياته كما هو واضح في ديوان ابن الفارض، خاصة تائيته المشهورة، أو في أشعار محيي الدين بن عربي، الذي يمتلئ بصور من الحب الإلهي، وتدور أغلبها حول هذا الجمال المطلق الذي هو علة لكل حسن مقيد يتجلى في موجودات الطبيعة الظاهرة.

هذا فيما يتصل بفلسفة الجمال وتعريفه وتفسيره، أما علم الجمال كعلم وكفلسفة جمالية لها استقلالها الذاتي بها كأي علم من العلوم فلم يظهر إلا على يد «باومجارتن» (١٧١٤-١٧٦٢م) الألماني الجنسية وأحد تلاميذ ليبنتس وفولف في القرن الثامن عشر عندما ظهر كتابه عن التأملات (١٧٣٥) وأتبعه بكتاب ثانٍ تحت اسم الاستيطيقا Aesthetics . ومن هنا يعتبر بعض الباحثين(٣٧) أن ما عرف من قبل لا يعدو أن يكون لمحات جمالية أو نظرات جمالية تدخل في إطار الفلسفات أو النسق العام.

ويمكن أن يقال من باب التجوّز إن الجمال ظهر كفلسفة أو كموضوع فلسفي عند اليونان ولم يتحول إلى علم مستقل قائم بذاته على يد «باومجارتين» في القرن الثامن عشر. فاليونان أطلقوا أفكارهم الجمالية بدون أن تحاط هذه الأفكار بإطار من التخصص بين العلوم التي كانت تدرسها، وبدون أن تجعل علم الجمال فرعاً قائماً بذاته بين علوم الطبيعة والأخلاق وعلم النفس وعلم المنطق وعلم الميتافيزيقا وعلم السياسة وعلم اللغة. واكتفى الفلاسفة بإطلاق نظرياتهم الجمالية في إطار المناقشة أو في إطار الكلام العام في أبواب الفلسفة المختلفة كنسق عام شامل.

أما «باومجارتن» فقد حدد مجالات هذا العلم القائم بذاته وأظهر موضوعاته وكشف عن أصوله ومبادئه وسرد تاريخه وحدد اسمه في شكل محاولات سابقة وقسمه إلى فروع وأبواب. وهو ما لم يحدث من قبل لأن بعض السابقين أطلقوا رأيهم في الجمال دون أن يحددوا وسائل البحث العلمي في هذا العلم أو قواعد تحليل وتفسير المنظورات الجمالية. أما الجمال كعلم قائم بذاته وكعلم معروف بهذا الاسم فأول عهدنا به عند باومجارتن في منتصف القرن الثامن عشر(٣٨).

وإذا وجدنا كثرة في النظريات الفلسفية التي تفسر الجمال عند كل فيلسوف، ووجدنا اختلافاً بيّناً بين الحضارات الإنسانية والعصور المتوالية، فهذا شيء طبيعي ناشيء من المنظور الذي يتبناه كل مفكر والتوجه الفلسفي الأساسي الذي يمثل جوهر كل فلسفة، وهي فلسفات تتعدد تبعاً لاختلاف العوامل الفكرية والحضارية المؤثرة في تكوين المذاهب الفلسفية .

وهذا ما نجده واضحاً مثلاً بين الاتجاه الأفلاطوني الذي يؤكد الأثر السيكولوجي الذاتي للجمال ويعوّل على المقياس الشخصي. ورغم كل ذلك فالإنسان ينتج الفن له ولغيره. ومن هنا تنجم مفارقة الفن التي هي مفارقة «التفرد الكوني». وليس للعمل الفني من معنى إلا من خلال انتقاله عبر عملية التواصل، أي داخل الثقافة.

كما أن العمل الفني غير معقول خارج المعايير والقيم الثقافية المادية والرمزية التي تشكل حياة وتطلعات المجتمع. غير معقول ليس في وجوده الفيزيقي الفردي إذ إن هذا الأخير مسلم بإنّيته مسبقاً لكن في معانيه التي تستطيع أن تناسب أو تعارض أو تستبق حياة ورؤى المجتمع.

كما اختلف مفهوم الجمال من حضارة إلى أخرى، وعبرت الفنون المزدهرة في هذه الحضارات عن نماذج ومثل متباينة للجمال. فالإغريق القدماء مثلاً قد تمثلوا الجمال في الصورة الإنسانية، أما في العصر البيزنطي فقد تمثلوا نماذج الجمال وعبروا عنها في الصور التي تسمو على السمات الإنسانية وتعبر عن سمات الألوهية واتخذت الفنون لديهم طابع التجريد المنافي للحياة الواقعية.

والفن في الحضارة الإسلامية قد عبر عن قيم جمالية مستمدة من الأشكال الهندسية والألوان، فكان تعبيراً عن روح جديدة وعقلية فلسفية لها طابعها الخاص على ما سنرى في الفنون الإسلامية المختلفة.

وعلى سبيل المثال نجد الرسم كدال عالمي ـ كلغة ـ يختلف في مدلولاته من خلال زمنياته التاريخية وفضاءاته الاجتماعية.

إن كلمة فن والممارسة الفنية في دلالاتها الغربية وتسلسلها النسبي وفي أشكالها الخارجية الأرسطية النهضة الأوروبية والهيجلية والعصرية لا تنتج نفس العلامات كما هو الشأن في الأشكال الخارجية الجمالية المسماة «بدائية» (كالفن الزنجي، وفن جزر المحيطات، وفن الاسكيمو) أو الشرقية. ولذلك يؤكد أحد الباحثين(٣٩) أنه إذا ما لوحظت هناك قرابة على مستوى الشك، فذلك يعني أن الفنانين القبليين والشرقيين كالفنانين العصريين يشتغلون بطريقة مفهومية ورمزية. إنهم يجدون أنفسهم أمام نفس المشاكل ونفس إمكانيات الحل.

ولذلك فإن البرهان على كـون الفنانين القبليين وجدوا حلاً لمشكل جمالية يوجد في الأشياء ذاتها». ويدقـق «وليام روبان» الأمر بقوله: «لكن الحلول العبقرية في الفنون التشكيلية ترجع دائماً وقبل كـل شيء إلى الغـريزة» وفي استقلال عـن الخطابات التي يستطيع الفنانون أنفسهم تشييدها يقول «وليام روبان»: «بصددها مباشرة بعد الإنجاز أو ما ينسجه فنانون آخرون أو نقـاد أو مؤرخو الفن من الخطابات»(٤٠).

ولئن رجعت الحضارة الغربية الحديثة كما تذكر باحثة معاصرة في علم الجمـال(٤١) إلى مثل الجمال اليوناني الكـلاسيكي في عصر النهضة «وما زالت متأثرة به إلى اليوم» إلا أننا نـجد في اتجاهات الفن المعاصر تعبيرا عن فلسفة جمالية لها طابعها الخاص الذي يكاد يجمع عليه أصحاب الاتجاهات الحديثة في الفن، وإن اختلفوا فيما بينهـم.

ولـعل المثل الأعـلى الـذي تـتجه إليه فنون اليوم كـما يقـول المؤرخ الإنجليزي «هربرت ريد»(٤٢) هو أن تبلغ مستوى الموسيقى على حـد تعبير «شوبنهور» أي أن تصل إلى ما في الموسيقى من جمال لا يصدر إلا عن القيم الفنية الخالصة.

فالموسيقى هي أكبر الفنون تجرداً عن الأهداف العملية لأن وسيلتها في التأثير على النفس الإنسانية لا تخدم أغراضاً خارجة عن نطاق الفن. فليس شأنها مثلاً شأن فن العمارة الذي يستخدم البناء ويفيد في تحقيق أغراض أخرى غير مجرد إحداث البهجة الجمالية. وكذلك الحال بالنسبة للكلمة وسيلة الشعر التي قد تستخدم في غرض آخر غير مجرد خلق الصور الفنية، وكذلك الحال فيما يتعلق بالتصوير حين يكون موجهاً إلى تحقيق منفعة أو نقل معلومات معيَنة.

فالفنون الحديثة على كافة أنواعها تتجه اليوم إلى تحقيق القيـم الفنية بخلـق الصور الفنية التي تنظم الكيفيات الحسية من أصوات وأشكال وألوان تنظيماً ترتاح لـه النفس ويرضاه الذوق الإنساني عند إعجابه بآثار الفنون الجميلة.

وتتضح هـذه النظرة الحديثة في فنون النحت والتصـوير المعاصرة التي أصبحت في بعض الاتجاهات لغة من الخطوط والأشكال والألوان تخاطب ذوق الإنسان أكثر منها نقلاً وتصويراً لحقيقة خارجية .

وسوف يتضح لنا بعد الدراسة أن هـذا النوع مـن التجريد في الفنون الغربية الحديثة يختلف اختلافاً جذرياً عن ذلك التجريد الذي نجده سائداً في كثير من الفنون العربية الإسلامية، والذي يعبر عن قيم جمالية أصيلة، سنتحدث عنها حين نتناولها، وخاصة ذلك التجريد المتمثل في الخط العربي والأرابيسك والفنون الزخرفية عامة، مع التأكيد على أن أركيولوجية الفن العربي

والإسلامي ما زال ينبغي الخوض فيها ثانية وإعادة تفسيرها فلسفياً أو تأويلها بوسائل التاريخ وتاريخ الفن والاستيطيقا.

ذلك أن التحليل الجمالي للأعمال التي تركها المسلمون وما أكثرها في شتى ميادين الفن هو الشرط الذي لا يمكن تجاوزه للترقي التاريخي بالفن العربي الإسلامي إلى المستوى العالمي وللترقي التاريخي والاجتماعي للفنان العربي المسلم.

وعامة فقد امتدت هذه الفلسفة الجمالية الحديثة على الفنون الأدبية، فلم تعد القيمة الفنية في الشعر أو القصة تقاس بمقياس خارجي، أو بالإشارة إلى تحقيق غاية أخلاقية، أو هدف يخرج عن نطاق الفن، وإنما يحكم النقد الحديث على العمل ذاته من حيث اكتماله الفني وملاءمة التعبير للوسائل الفنية المستخدمة فيه.

ومن هنا تؤكد الدكتورة أميرة مطر(٤٣) على أن المقياس الوحيد الذي يمكن أن يسأل الفنان عنه هو أن يعبر العمل عن ذاته أي أن يكون متسقاً في باطنه. كذلك يتضح أن الفن على اختلاف مراحله التاريخية وتباين اتجاهاته، ينحو إلى إرضاء حاسة الجمال في الإنسان. وهذه الحاسة ليست محدودة بمثال واحد للجمال، وإنما لهذا الإحساس مقاييسه المتغيرة، كما أن للذوق الإنساني مقوماته المتنوعة.

الهوامش

١- د. عبد الفتاح الديدي: فلسفة الجمال ص١٥،١٦ الأنجلو المصرية عام ١٩٨٦.
٢- Robert LOWIE CITE PAR .W.Rubin ,in primtivism dans l,art,Flammarion,1987,p.28
٣- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب ص ٢٠ - ٢٢، الأنجلو ١٩٨٦
٤- د.أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٥١ - ٥٣.
٥- فلسفة تاريخ الفن ص ٩٣.
٦- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص ١٠٠. الطبعة الثانية، مصر ١٩٥٤م
٧- السابق ص ١٠٠.
٨- د.زكريا إبراهيم: فلسفة الفن والفكر ص ٢٣٣، مصر عام ١٩٦٦م.
٩- أرسطو: فن الشعر ترجمة مصطفى بدوي ص ٣٣، القاهرة عام١٩٥٣.
١٠- د.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٥٠ - ٥٤، ١٩٦١م.
١١- السابق ص ٤٢ - ٤٣.
١٢- السابق ص ٥٠ - ٥٣.
١٣- عبد الله عووضه: ماهية الجمال ص ١٩- ٢٠ القاهرة عام ١٩٧٧م.
١٤- الجرجاني: دلائل الإعجاز ص ٤٤ الطبعة الثالثة، بيروت.
١٥- د.إحسان عباس: فن الشعر ص ٢٠ بيروت، الطبعة الثالثة.
١٦- د.عبد الفتاح الديدي: فلسفة الجمال ص ١٧، مصر عام ١٩٨٥.
١٧- د.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٢٩٠.
١٨- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص ٦٧، ٦٨.
١٩- د.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية ص ١٢٣.
٢٠- السابق ص ٦٧.
٢١- حامد عبد القادر: دراسات في علم النفس الأدبي، ص ٩٨ القاهرة ١٩٤١م.
٢٢- الجرجاني: الوساطة ص ٤١٢.
٢٣- د.زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص ٨٤.
٢٤- د.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية ص ٤٤.
٢٥- د.زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص ٣٠٣.
٢٦-- ريتشاردز: طبيعة الفن ومسؤولية الفنان ص ٦٦.
٢٧- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب ص ٧٠ - ٧٢.
٢٨- T.W.ADORN: Autor our de la the`orie esthe`tique. e`d Klincksiek, pairs ,1976 ,p.11
٢٩- مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال ص ١٩ - ٢١ مصر ١٩٨٠.
٣٠- السابق ص ٢١.
٣١- E.KNT:T.L critique du jugement .p. 25.
٣٢- د.مراد وهبة: قصة علم الجمال ص ٢٢ - ٢٤، دار الثقافة الجديدة عام ١٩٩٦.
٣٣- عبدالمنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال ص ٤٠، دار الثقافة مصر عام ١٩٧٨.
٣٤- د.أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ١٢، ١٣.

٣٥- M.Kladda, e`le`ments pour un art nouveau, NAP,Alger.p.73-74.
٣٦- د.أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٧٧ - ٧٨.
٣٧- د.عبد الفتاح الديدي: فلسفة الجمال ص ١٠ - ١١.
٣٨- السابق ص ١١.
٣٩- بنعمار مديين: أشكال المقدس والدنيوي في فن الرسم العربي المعاصر. ترجمة محمد بيدي ص ٣٨.
٤٠- مجلة الوحدة العدد ٧٠، ٧١ بيروت عام ١٩٩٠.
٤١- W.Rubin ,primtivisme dans,l,art ,op.cit, p28- 29
د.أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٢٢ - ٢٤.
٤٢- هربرت ريد: Herpert Read : The Meaning of Art .p.15.
٤٣- د.أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٢٤.

الفصل الثالث

الخلق الفني بين الذاتية والموضوعية والواقع الاجتماعي

الخلق الفني بين الذاتية والموضوعية والواقع الاجتماعي

الفنان هو ذلك الساحر الذي تداعب أنامله دفائن قلوبنا، فيخرج منها ذكرى خبأناها يوماً في الأعماق ثم سهونا عنها. إنه ذلك المبدع الذي يعيد صياغة تجربة عشناها، وإذا بنا نشاهدها في لهفة واستمتاع ناسين أنّا كنا يوماً ممثلي هذه الأحداث لا مشاهديها. وليس في وصف الفنان بالمبدع أية مبالغة، كما أكد على ذلك أستاذنا ثروت عكاشة(١)، لأنه ليس ناقلاً للطبيعة، بل نداً لها. فهو يملك سيطرة رائعة على نفوسنا حين يأخذ تجاربنا ليعرضها مرة ثانية أمام أعيننا الذاهلة، فيحررنا من روابط الحياة العادية ويأسرنا بطريقة مغايرة لما يحدث في الواقع. إنه يشكل فنه تشكيلاً موضوعياً يسيطر فيه على أدواته سيطرة الخالق الحقيقي على ما يخلقه. حقاً إنه يبدأ عمله بداية انفعالية أمام التجربة الواقعية، لكنه لا يلبث أن يجسد انفعاله بوسائل عاطفية وذهنية معاً.

والفن كما يقول «لالاند» هو نقيض الإنتاج الآلي، ولأن الأثر الفني أياً كان نوعه ليس نتيجة تثبتها التجربة العملية، وإنما هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية، بل إن قيمة الأثر الفني لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين وتلك الفردية مظهرين واضحين في الإنتاج الفني، وهذه الفردية أو الذاتية التي تميز الفن من العلم عند النقاد وعلماء الجمال، هي العنصر الأساس الذي يجعل الفن عند خلقه وإبداعه يتسم بالأصالة: التي هي مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص.

إن هذه الأصالة هي التي تطبع الفن بطابع الذات، وهي التي تجعل من كل أثر فني صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفتات ذهنه وقدراته على التعبير، ومدى ما يتصف به من

صفات فنية مختلفة(٢). من أجل ذلك قال شوبنهور: «الأسلوب هو تقاطيع الذهن وملامحه، وهو أكثر صدقاً ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه».

وإذا كان الصدق في الحقيقة العلمية مرده إلى ما لها من واقعية يؤكدها المنطق وتثبتها التجربة العلمية فإن الصدق في الحقيقة الفنية مرده إلى مدى ما يكون من تواؤم واستجابة بين التجربة التي تتضمن قطعة من الأدب وبين ما يحدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعية بالفعل أو ممكنة الوقوع.

أو كما يقول «ألدوس هكسلي»: «عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة، فإننا نقول دون شك هذه القطعة من الأدب الصادق»(٣).

والعمل الفني في حقيقته عمل إبداعي يمارس فيه الإنسان قدرته على الخلق، لا على طريقة المثاليين الذاتيين والرومانتيكيين من أمثال «نوفاليس» الذي يرى أن العمل الفني إسقاط للذات وحدها وخلق سحري خالص للفرد، ولا على طريقة الماديين الآليين الذين يرجعون العمل الفني إلى مجرد انعكاس لظواهر الطبيعة داخل الإنسان، فالفنان وليد ذلك التأثير المتبادل بين الإنسان والطبيعة ونتاج عمل من أجل تغييرها وتكييفها تحقيقاً لذاته وإرضاء لحاجاته الوجدانية والمعنوية ليس من شك في أن هذا الإحساس بالتصديق أو الإقناع أو القبول الذي ينتهي إليه القارئ أو المشاهد لأثر فني جيد مرتبط أشد الارتباط بقدرة الأديب أو الفنان على رؤية الحقائق النفسية والإنسانية بصفة عامة، كما أنه مرتبط كذلك بمدى طاقته على التوصيل والأداء.

وغني عن البيان أن كل فنان مزود بقدر غير عادي من الحساسية والمقدرة على نقل المشاعر، مقدرة لا تمتلكها أغلبية الناس، والفنانون لديهم الاستعداد الطبيعي للرؤية والنفاذ والتعلم إلى أقصى حد، وهم في نفس الوقت معلمون ماهرون.

إنهم أكثر من غيرهم قدرة على استقبال الأحداث، وبوسعهم أن يصوروا ما يستقبلونه بطريقة تمكنهم من توصيل ما لديهم من تجارب، بل وحفره حفراً عميقاً في عقل القارئ ونفسه. من أجل ذلك قال «ألدوس هكسلي» إن أحد ردود الفعل الطبيعية التي تعترينا عقب قراءتنا لقطعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلّمة الآتية: هذا هو ما كنت أشعر به وأفكر فيه دائماً، ولكنني لم أكن قادراً على أن أصوغ هذا الإحساس في كلمات حتى ولا لنفسي(٤).

وهذه العبارة استطاعت أن تكشف عن أثر الذاتية في الفن من جانبين أساسيين: أولهما أن الفن وإن كان يصدر عن ذات واحدة، فإنه يهدف في نتيجته إلى إشراك أكبر عدد من الناس في التمتع بالأثر الفني. ومن هنا كانت الآثار الفنية الرائعة هي التي تظفر باستجابات أكبر عدد من

الناس وتمحو ما بينهم من فروق في التقدير.

وثانيهما: أن الذاتية التي نتحدث عنها والتي لابد منها في سبيل تحقيق الموضوعية الفنية الحقة لا يمكن أن تتأتى إلا إذا توغل الأديب أو الفنان في أعماق الإنسان، وهكذا تنتهي الذاتية في الأثر الفني إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد.

ويعلل باحث معاصر(٥) هذا، بأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء ارتياده واكتشافه للذات الإنسانية أو قل للذات الكامنة في كل فرد منا.

وهكذا نرى أن الأثر الفني سواء أكان تعبيراً أم خلقاً أم إدراكاً هو نتيجة انعكاس الوجود على ذات الفنان. أما المعرفة الفنية أو إدراك الفنان للحقائق وتفهمه للأسرار، ومحاولة تفسيره للوجود، فيتم بطريقة أخرى طريقة لا يكتفي الفنان فيها بالاستدلال العقلي أو الاستعانة بالحواس الظاهرة، وإنما عن طريق الحدس الذي ينكشف فيه الحجاب بين الذات المدركة والموضوع المدرك.

إن الذاتية شرط أساس لتفوق الفنان وامتيازه وبلوغه درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الابتكار والإبداع في العمل الفني. وإذا كانت الأعمال الأدبية. الأولى للإنسان هي الأساطير والخرافات التي تمثلت في طفولة البشرية، فإن الأعمال الفنية ما تزال حتى اليوم في حقيقتها مجموعة من الأساطير تتمثل فيها قدرة الإنسان على الخلق وعزمه على تغيير العالم، وقدرته على إحداث هذا التغيير.

فلحظة الإبداع الفني هي لحظة الخلق التي يدرك المرء فيها أنه ليس جزءاً من هذا العالم خاضعاً لقوانينه، بل إنه قادر على اجتيازه وعلى التدخل في أمره.

ونحن نرى خاصية الخلق والإبداع التي امتاز بها الإنسان من بين مخلوقات الله تعالى اللا متناهية كانت بفضل حيازة الإنسان على تجلي بعض أسماء الذات الإلهية، حيث إن الله تعالى يوصف بالخالق والبديع والبارئ والمصور، ويبدو أن الإنسان قد ورث بعض تجليات هذه الأسماء في أصل جبلته وتكوينه خاصة وأن الله تعالى قد خلق الإنسان على صورته كما ورد في بعض الأحاديث القدسية الشريفة. وهكذا فخاصية الخلق والإبداع نجدها واضحة في كل الأعمال الفنية الأصيلة قديماً وحديثاً، وتقدم لنا أعظم الأعمال الفنية هذا المعنى وقد جسدته الروايات والقصص والمسرحيات العظيمة في أشخاص أبطال واعين بالمشاكل التي واجهوها قادرين على تخطيها واجتيازها، كما أن هؤلاء الأبطال أنفسهم بما حققوه من انتصار أو بما يصيبهم من فشل يوقظون فينا ويحركون في أعماقنا المعنى الإنساني والوجدان البشري.

وهو الدرس الذي نتعلمه من بيرسيوس وأودسيوس وهرقل ودون كيشوت وفاوست وعطيل، وما أروع الكلمات التي علق بها «بودلير» على لوحات «ديلاكروا» حين قال إنها «تنمي فينا العظمة» وفي العمل الفني نحس الفارق بين السلوك الإنساني والسلوك الحيواني، فهذا الأخير مجرد امتداد واستجابة للحاجات الجسدية، بينما السلوك الإنساني هو خلق نماذج تصبح قوانين عمل وتغيير. والفارق بين أقل المعماريين خبرة وبين النمل الدؤوب هو أن المعماري يخطط لتشييد الخلية في ذهنه قبل أن يصبها من الشمع.

ومن هنا نحس أيضاً الفارق بين الحلم والإبداع، فالحلم ترجمة للرغبة التي ليست إلا امتداداً للطبيعة، بينما الإبداع عمل يعلو على الطبيعة ويخرج من إسارها، الحلم ترجمة لحقيقة قائمة والإبداع خلق لحقيقة جديدة. وهكذا يعد كل إبداع خلقاً للإنسان بواسطة الإنسان، ويؤكد وجود الإنسان وفعاليته في عالم متصل التجدد(٦).

ومن هنا فليس غريباً أن نجد «شيلر» (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥م) يرى أنه «لا يبدو الشيء جميلاً إلا إذا استقل وتحرر من الأسباب والعوامل الطبيعية. ويصبح العمل الفني جميلاً عندما تختفي منه آثار العوامل التي أدت إلى وجوده، على الرغم من أنه يؤكد في نفس الوقت أن الإحساس بالجمال ليس موضوعاً ذاتياً فقط، وإنما يعتمد على قوانين جمالية موضوعية، ويمكن في رأيه تقدير الجمال وفقاً لمقاييس موضوعية، ولذلك يخالف الفيلسوف «شيلنج» فيرى أن الطبيعة هي صورة الكمال الذي ينبغي أن يتحقق بالحرية.

فالفن عند شيلر وسيلة تحقيق الحرية عن طريق الخيال المبدع للخلاص من التعارض بين روحه وطبيعته. وتصبح هذه الحرية ممكنة إذا نجح الفنان في رفع النزاع بين طبيعته ووحد بينهما في عمق وارتباط. وهذه الحرية هي السمو الذي يبلغه الفنان في عمله الفني على كل ما يسبب النزاع والصراع داخل روحه(٧).

وفي ضوء هذا يمكننا فهم ما يذهب إليه «لوكاتش» (١٨٨٥ ـ ١٩٧١م) فيلسوف الفن المعاصر حين يفرق بين العمل الفني والعمل العلمي، لا على أساس أن الأول يلجأ إلى الصور والثاني يلجأ إلى المفاهيم فحسب، بل على أساس أن العمل الفني قادر على أن يقوم وحده في استقلال وهو ما يسميه «بالاكتفاء الذاتي» في حين أن العمل العلمي يستند إلى غيره وإلى تاريخه، ويكتسب الفن هذه القدرة على الاكتفاء الذاتي عندما يقلد الشيء الوحيد في الكون القادر على الاكتفاء الذاتي ألا وهو الحياة بكل ما فيها من حركة.

والفن بهذا هو خلق للحياة الشاملة وإبداع للذات الجمالية الأوسع نطاقاً بين الذات الطبيعية

والذات الأخلاقية الشاملة نظراً لأن هذه الذات الجمالية تجعل قوانينها عامة للبشرية في كل الأزمان، وذلك أن «لوكاتش» كما قال في كتابه «إسهامات في علم الجمال»: «الجمال يجب أن يحدد النسيج الجوهري للإنسان».

إن الاكتفاء الذاتي الذي يتميز به العمل الفني يرجع إلى وجود هوية أو وحدة بين الذات والموضوع، داخل العملية الجمالية، بشكل يبرز الوعي الذاتي للجنس البشري، وفي مجال الفن تصل الروح الإنسانية إلى ذاتها باكتشاف البعد الميتافيزيقي للعالم الروحي، ولهذا فإن موضوع الفن دائماً هو التساؤل عن الإنسان، عن كليته وشموله.

إن هدف الفنان عند «لوكاتش» الذي أصاب الحقيقة مشابه لهدف «هاملت» أن يمسك بالمرآة ليعكس فيها الحياة بكل شمولها.. يقول لوكاتش في كتابه «دراسات في الواقعية الأوروبية»: «كان هناك دائماً كتّاب حققوا في أعمالهم ذلك الأمل الذي صاغه هاملت: أن يمسكوا بالمرآة أمام وجه الطبيعة».

لكن الانعكاس الذي في المرآة مصطبغ بالرؤية الإنسانية، يقول في «إسهامات في علم الجمال»: «الفن هو تحرر من الممارسة اليومية بشكل مماثل لظهور الشكل العلمي للانعكاس فيما عدا أنه انعكاس يحتفظ بالنمط الأنثربومورفي أو الشخصاني الإنساني للانعكاس»(٨).

ويفرق ذلك الفيلسوف بين انعكاسين حين يقول في كتابه «خصوصية علم الجمال»: «بينما يقدم الانعكاس العلمي صورة مجردة عن العالم يمثل الانعكاس الفني الواقع بالنفوذ إليه عن طريق تخيله.

إن الانعكاس العلمي يقيم مبعدة بين الإنسان والواقع، وهو يسلخ الصبغة الإنسانية عن موضوعه: أما الانعكاس الفني فإنه يربط التخيل الإنساني بالواقع المشخص وهو يضفي الصبغة الإنسانية على موضوعه. الفن هو انعكاس ما كان قد انعكس من قبل في الشعور، الفن هو الشكل الدائم للتعبير عن وعي البشري لذاته».

وفي علاقة الفن بالجمال نجد في الفلسفة الحديثة رأياً يكاد يكون على طرف النقيض من الفلسفة التقليدية، فبينما يذهب أغلب القدماء إلى إثبات وجود الجمال ـ الذي هو مضمون الأعمال الفنية ـ كحقيقة موضوعية لها وجودها في الخارج يرجعه أكثر المحدثين إلى الذات الإنسانية.

وكما لا يمكن أن يكون الجمال فكرة مجردة باهتة، فهو أيضاً لا يمكن أن يكون انفعالاً ذاتياً لا أساس له في الوجود الخارجي، لذلك يتفق أغلب المفكرين اليوم على ضرورة افتراض أبعاد

أخرى تدخل في تحديد الجمال إلى جانب تلك العلاقة الثنائية للذات المدركة والموضوع الذي تحكم عليه بالجمال، فانفعال الإنسان إزاء الشيء الجميل لا يكفي وحده كمقياس لوجود الجمال، فإلى جانب الذات المدركة يوجد طرف ثالث هو تلك المعايير التي يفرضها المجتمع على الإنسان كي تستقيم أحكامه الجمالية.

ومن هنا أصبح الباحث لا يقف عند حد البحث الميتافيزيقي في حقيقة وجود الجمال، ولا عند البحث السيكولوجي في الإحساس الإنساني به، وإنما اتسع لعنصر ثالث هو تلك القيم والمعايير التي يلتزم بها الإنسان في أحكامه الجمالية.

وكان من نتائج إدخال فكرة القيم عند البحث في الجمال أن اتسعت فلسفة الجمال للبحث في القيم الأخرى المرتبطة بالجمال، كالبحث في الروعة والرشاقة أو اللطف(٩).

وعلى ذلك فمن الخطأ القول بانعزال القيمة الجمالية عن القيم الإنسانية الأخرى؛ فالحقيقة في المنطق لها جمالها الاجتماعي ولها حقيقتها الموضوعية في السلوك الإنساني.

ولذا فإن الفن رؤية جمالية إنسانية يصوغها الإنسان بعد أن يتفاعل مع ذاته ومع بيئته، فيجسد لنا هذا التفاعل أعمالاً فنية متعددة الرؤى ومتعددة الأحكام الجمالية عبر العصور(١٠).

ويجب ألا ننسى دور الخيال والحدس في الفن وإبداعه، ويحدد لنا «شيلنج» الدور الذي يقوم به الخيال في الوصول إلى الحقيقة بتحديده للعلاقة بين الذات والموضوع أو بين الأنا واللاأنا، ويشرح د.مصطفى بدوي هذه العلاقة فيقول: «إن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه، ولكي يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات والموضوع يصير في الوقت نفسه ذاتاً وموضوعاً».

ففي تجربة الوعي الذاتي أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعاً لذاتها فتصبح الذات والموضوع شيئاً واحداً ويزول بذلك التناقض بينهما. هذه الحقيقة التي هي أساس المعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس وعن طريق الخيال.

فالعقل الخالص أو المطلق حينما يحد من ذاته بحيث يجعلها موضوعاً يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية. وهي عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً، وتتكرر هذه العملية في تجارب العقول الجزئية حين تعي نفسها والعالم الخارجي. وهكذا ففي حالات الشعور العادي يمكّن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات. وفي حالات الشعور الفلسفي يصبح الخيال هو القوة التي تمكنه من إزالة هذا التناقض.

أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات. فإن العمل الفني يتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة، ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى.

وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة، فالعمل الفني يعبر عن الحقيقة التي تحاول الفلسفة التعبير عنها ألا وهي أن الشعور واللاشعور، الروح والمادة شيء واحد في الأصل(١١). على أن هذه العملية التي يقوم بها الخيال الشعري في فن مثل الشعر مثلاً عملية تحتاج إلى رجل غير عادي أي فنان، ونقصد بالرجل العادي هنا الرجل غير القادر على أن يرى في الطبيعة التي أمامه أو الواقع الذي يشاهده رؤية جديدة، فالرجل العادي على عينيه غشاوة وهذه الغشاوة قد أوجدتها العادة والتقاليد والأوضاع الاجتماعية والمقاييس الشائعة والمتداولة. ومن ثم كانت نظرته للطبيعة نظرة عادية لا جديد فيها.

أما الفنان فهو إنسان يتمتع بقدر أكبر من الحرية لا يتوافر للرجل العادي، فهو لا يقع أسيراً لهذا القيد الذي يقيد الرجل العادي في نظرته للأشياء لأنه يتمتع بقدر أكبر من ملكة التخيل وبقدر أكبر من السيطرة على تجربته، ولأنه أقدر من غيره تأثراً بالأشياء وإحساساً بها، فمجال الإثارة عنده متسع وأرحب.

من أجل هذا كان الشاعر والفنان قادرين عند رؤيتهما لموضوع تأملهما أن يجدا دائماً هذا الموضوع مثيراً جديداً. وذلك لأنهما قادران بطبيعتهما على تحطيم ما ألفته العادة والتقاليد على الموضوع من حجب، فينظران إلى أي موضوع كما لو كانا ينظران إليه للمرة الأولى، فتتولد لديهما الدهشة والعجب، وتثار لديهما من الأحاسيس مثل ما يثار لدى الطفل الذي يتعرف إلى الشيء لأول مرة .

من أجل ذلك لا يوجد أمام الفنان أو الشاعر شيء مألوف أو معاد أو مكرر. إن كل شيء يبدو أمام أعينهما جديداً، ويصبح عند تناوله ذا دلالة مختلفة عما كانت له. هذه الدلالة الجديدة آتية من هدم كل الارتباطات القديمة التي تتصل بالموضوع والتي سادت أذهان الناس عنه، ومن إضفاء روح جديدة أو جو جديد، ولا يكون ذلك إلا بعد أن يخلع الشاعر من ذاته ما يكسبه معنى جديداً.

ويجب ألا ننسى أن المادة التي يستعملها الفنان ذات تأثير في خلقه الفني، وحقيقة أن الفن تعبير، لكن ليس من الصواب أن يقال إن العمل الفني يصنع أولاً في عقل الفنان ثم يبرز بعد ذلك للعيان بطريقة تكنولوجية أكثر منها فنية، والوسط الذي يعمل فيه الفنان ليعبر عن قوته الخالقة

يدخل في عملية الخلق فيؤثر فيها، فليس العمل الفني في رأي أحد فلاسفة الفن المعاصرين هو «صمويل الكسندر» (١٨٥٥ ـ ١٩٣٨) حدساً يلمع في عقل الفنان فحسب، وإنما هو حدس يتجلى في المادة التي يستعملها من كلمات أو ألوان أو أحجار.

وبطبيعة الحال لابد أن يكون هناك في الطليعة نوبة الانفعال والاستثارة التي تستولي على الفنان، ولكن ما يقرره «الكسندر» هو أن المادة ليست وسطاً منفعلاً سلبياً، وإنما كذلك لها دورها وتأثيرها فهي تختار وتعدل الأخيلة وطرائق التعبير ولا يستكمل التعبير استغلال إمكاناته إلا بعد استغلال إمكانات المادة كذلك.

فالكلمة المختارة في إحدى القصائد الشعرية قد توحي إلى الشاعر استدعاء كلمات أخرى مناسبة لها ومتجاوبة معها، ويجد الفنان نفسه مضطراً بحكم مادته إلى تعديل أخيلته لتلائم الألفاظ المستوحاة التي فرضتها المادة اللفظية في حالة الشعر، أو التي قد تقتضيها ضرورة اللون أو الصبغة في حالة التصوير أو تستلزمها طبيعة الرخام أو الحجر في فن المعمار، ويعلل «الكسندر» ذلك بصعوبة نقل الشعر من لغة لأخرى، لأن تغيير الوسط يستدعي تغيير الأخيلة(١٢).

ومن هنا فالعمل الفني بوصفه موضوعاً جمالياً يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعاً حسياً يتصف بالتماسك والانسجام، وكذلك هو حاصل على وحدة باطنية أو مدلول باطني، والوحدة المادية هي بنيته المكانية، أما الوحدة الزمانية الروحية الحيوية فبوصفه عملاً إنسانياً حراً.

ولذلك لابد في تكوين العمل الفني من تداخل عناصر ثلاثة هي: المادة والصورة موضوع الحدس الجمالي والتعبير.

أولاً: المادة: أما من حيث المادة، فإننا نرى كل فن يستأثر بمادة خاصة به كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن، ولكن هذه المادة الخام لا تشكل من تلقاء نفسها محسوساً جميلاً، إذ إن الفنان هو الذي يتدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية، فهو يطوعها ويجلو صفاءها الكامن ويترجم عن حقيقتها وثرائها الحسي، وقد يبالغ بعض الفنانين فيكتفون مثلا برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشريح ودراسة السمة الجمالية في المادة الخام قبل أن تدخل في غمار الموضوع، وهذا ما يعرف «باللاموضوعية» في الفن.

وتطويع الفنان للمادة الخام ليس من قبل التنظيم الهندسي، كما توهم البعض، بل إن «التنظيم الجمالي» للمادة قد يعصف بالنظام وبالقواعد الهندسية لكي يكشف عن حياة المادة

وكيفياتها الباطنة. فالمادة الخام إذن تخضع في يد الفنان لعمليات منهجية، مثل التكرار والترديد والتناظر والتماثل، وهذه كلها عمليات تنظيم للعناصر التي تتألف منها حركتها الحيوية، تلك التي تخلع عليها طابعاً زمانياً تشيع فيه الروح، وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية إبداعية ذات مهارة يتحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكاني إلى زماني، ولعلنا نلاحظ في بعض أعمال الفنان البريطاني المعاصر (مور) محاولات من هذا النوع يظهر فيها كيف أن المادة الخام تنطوي في ذاتها على ثراء عريض من الصور الكامنة فيها قبل أن تحمل أي صورة معينة وبمعنى آخر بقطع النظر عن أن ثمة موضوعاً أو صورة توضع على هيئة رغبة أو مطلب يستبين تركيبه الفني خلال الأداء أو التنفيذ.

ثانياً: الصورة (الموضوع): وقد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن الصورة أو موضوع العمل الفني، والواقع أن العمل الفني هو موضوع ذاته، فالأسلوب الفني والطراز، أي طريقة التنفيذ والأداء هي المقصودة لذاتها في الإنتاج الفني، فليس الفن موجهاً لخدمة الموضوع أي أنه لا يتسم دائماً بالضرورة «بالطابع التمثيلي» فقد لا يكترث الفنان بالصورة أو بالموضوع كما هو الحال في الفن اللاموضوعي عند «هنري مور» ومدرسته، إذ يقتصر أتباع هذه المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية وبالصورة المجردة من المحتوى التعبيري الذي يتعلق بموضوع معين، محاولين التحلل من أسر الموضوع للتفرغ لتجويد العمل الفني نفسه الذي هو محك القيمة الجمالية عندهم.

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن تقوم بدون صورة أو موضوع كفن الرواية مثلاً، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع مناسبة عارضة يلج منها الفنان إلى عالمه الخلاق وذريعة للمضي في الإنتاج الفني، إلا أن علماء النفس قد أثبتوا أن ثمة ترابطاً على الدوام بين الموضوعات التي يميل إليها الفنان وبين عملية الإبداع الفني، بحيث إن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاه عبقريته.

فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلاً أن يختار «رمراندت» شخصية المسيح موضوعاً لأكثر لوحاته، أو يختار «بيكاسو» مدينة «جورنيكا الإسبانية» موضوعاً لرسمه.. أو يميل «بيتهوفن» في الغالب إلى صياغة الألحان التي تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه بالإنسان كما يراه الغرب.

لابد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة واقعية عند الفنان وأنها تثير في نفسه انفعالات خاصة، ومع ذلك فإنه حينما يتناولها ويتفاعل وجدانياً معها فإنه لا يقوم بمحاكاة الواقع أو الطبيعة، فالفن ليس هو الواقع أو الطبيعة، ولكنه التعبير الإنساني عنها.

وهنا يجب الانتباه إلى أن الشكل وحده لا يمكن ان يمثل عملاً من أعمال الفن، يمكننا أن نقول مؤقتاً، إنه رغم أن العمل الفني يتضمن دائماً شكلاً من الأشكال، فإن الأشكال جميعاً ليست بالضرورة عملاً من أعمال الفن كما يذهب إلى ذلك فيلسوف الفن المعاصر «هربرت ريد»(١٣).

ويتضمن «العمل الفني» عادة درجة معينة من التعقيد، فنحن نحول المصطلح إلى تصميم هندسي بسيط من الدوائر والمثلثات، بل نحوله إلى التصميم المهوش، وإن كان متكاملاً، كبساط مصنوع على الآلة، رغم أن مثل هذه الأشكال قد تكون جيدة التوازن، أو التطابق الكامل. ومن هنا تأتي أهمية العنصر الشخصي في العمل الفني، فما نتوقعه حقاً في العمل الفني هو عنصر شخصي معين إذ إننا نتوقع من الفنان أن يتمتع، إن لم يكن بعقل متميز، فبحساسية متميزة على الأقل. إننا نتوقع منه أن يكشف لنا عن شيء أصيل، هذا العنصر الشخصي هو النظرة الموحدة والخاصة إلى العالم.

ثالثاً: التعبير: وهو الدلالة النفسية في العمل الفني، وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذجه، وهو السمة الإنسانية في العمل الفني التي يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعامل وجدانياً مع الموضوع. وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه، وهو مركز الإشعاع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التي تدفع العمل الفني بطابعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماسك.

وليس التعبير في الفن مجرد تأثيره في نفسية المتذوق واستثارته وجدانياً، بل هو لغة أصيلة تحمل نسقاً فريداً أو طرازاً فنياً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموسة، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني، فالفنان إذن إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الجمالية الخاصة ـ كما يقول أحد الباحثين ـ وفي مقدمتها جميعاً واسطة «التعبير».

إن الوظيفة الأصلية للتعبير Expression إنما هي أن يجعل الفنان من «المحسوس» Sensible لغة أصيلة تحمل طابع «الطراز» أو «الأسلوب»، ولكنها لا تدين بشيء للمنطق فليس من شأن (العمل الفني) أن يحيلنا إلى شيء آخر غيره، حتى ولو كان هذا الشيء هو الواقع نفسه، وإنما تنحصر مهمة (العمل الفني) في أن يحدثنا عن الواقع بلغته الخاصة، أعني أن من شأنه أن يكشف لنا عما يكمن في الواقع من «ماهيات وجدانية». وليس يكفي أن نقول إن (تمثيل) أي موضوع حسي فإنه إنما ينظمه ويعدله حتى يجعل منه (محسوساً معبراً)(١٤).

وسواء كنا بصدد مقطوعة موسيقية أم رواية تمثيلية، أم لوحة تصويرية، أم ملحمة شعرية،أم

أي عمل فني آخر، فإننا لابد من أن نتذكر دائماً أن الموضوع الجمالي ليس نقطة بدء نشرع عندها في تحصيل معرفة موضوعية عن الواقع، وإنما هو بالأحرى نقطة انطلاق لعملية وجدانية نقرأ فيها تعبير الواقع.

فالعالم الذي يقتادنا إليه الموضوع الجمالي هو عالم (مقولا ت وجدانية) نستطيع عن طريقها وحدها، أن نجد سبيلاً إلى عالم الموضوعات الواقعية. ولعل هذا هو ما حدا ببعض علماء الجمال إلى القول إن كل (حقيقة) العمل الفني إنما تتجلى في كونه يقتادنا إلى الواقع عن طريق بعض المقولات الوجدانية(١٥).

وأما الذي يحدد قيمة العمل الفني في النهاية فهو قدرة الفنان، ومدى تمكنه من فنه، وسيطرته عليه، وإدراكه لخفايا هذه الصنعة وإلمامه بالأعمال الفنية المعاصرة والسابقة، ومدى وعيه بها وإدراكه لها.

وإذا كان هناك تأثير لمجتمع ما على أديب أو فنان فإن هذا التأثير هو تأثير فني، فأدب أبي العلاء المعري كما يذهب إلى ذلك أحد النقاد(١٦) مدين للحقبة التاريخية التي عاشها، ولكنه مدين لهذه الحقبة فنياً، وبمعنى آخر إن أدب أبي العلاء متأثر بالتقاليد الأدبية في عصره، وملتزم بالأصول الفنية التي ورثها الشعر. وإن فنه ليس إلا انعكاساً طبيعياً لقيم الفن، ذلك إذا أخذنا في اعتبارنا كل التقاليد الفنية والأدبية التي كانت سائدة في الشعر العربي في ذلك الوقت.

فليس من العدل مثلاً أن نهاجم أبا العلاء المعري لأنه لم يترك لنا شعراً مسرحياً، وذلك لأن مثل هذا التقليد الأدبي لم يكن معروفاً لأدبنا في ذلك العصر.

من هنا كان العمل الأدبي لأبي العلاء مديناً لعصره فنياً لا تاريخياً، بمعنى أنه مضطر إلى أن يلتزم الأشكال الأدبية التي سادت عصره والتي انحدرت إليه من سابقيه. ولو لم يستوعب المعري تقاليد التراث الأدبي العربي استيعاباً كاملاً ما استطاع أن يبرع في خلقه الأدبي هذه البراعة التي رأيناها في شعره وكتاباته.

وإذن فتدخل المجتمع لا يحدد شكل العمل الفني ولا يعطيه تفوقه وامتيازه، وإنما الذي يعطي العمل الفني كيانه ويحدد قيمته هو تجارب الفنان الفنية، وعقله الخالق وقدرته على الابتكار ومدى محافظته واستيعابه للقيم الفنية والتقاليد الأدبية الموروثة والمتداولة عند معاصريه وسابقيه. على أن هذه التقاليد الموروثة والمتداولة في عصر ما لا يمكن أن تصب أدباء وشعراء هذا العصر في قوالب واحدة جامدة، ففي داخل هذا الإطار العام من التقاليد الفنية الموروثة يكون ابتكار الأديب وأصالته وإبداعه. والدليل على ذلك أن أبا العلاء نفسه لا يمكن أن يكون في فنه وأدبه

صورة معادة لفن معاصريه أو سابقيه.

ولكن ينبثق هنا سؤال هام، وهو هل وسائل التعبير أو الفنون بعامة تعبير عن هروب من عالم الواقع وما فيه من صراعات أم أن الفنون تعبير عن انطلاق وحرية؟ وفي هذا الأمر يختلف القول بين المفكرين «فجون ديوي» (١٨٥٩ ـ ١٩٥٢) يرى أن ما بالعالم من صراعات وتناقضات كافٍ لأن يعطي نظرية «الهروب» وزناً خاصاً. وذلك ما ارتآه «سبنسر» حين قال عن الشعر: «إنه ليبدو في العالم بمثابة ذلك الفندق اللطيف الذي نلوذ به هرباً من الألم وضوضاء الحياة بما فيها من ضجر وملال».

ولكن ما يهم «جون ديوي» هو مدى ما يستطيعه الفن من تحرير للطاقات الإنسانية «وما إذا كان هذا التحرير» يتم عن طريق التسكين أو تخفيف الألم أو عن طريق الإبدال أو التحول إلى عالم من الأشياء يختلف اختلافاً جذرياً أو ما إذا كان يتحقق عن طريق الكشف عما يستحيل تعبيراً تاماً.

وذلك ما أكده الشاعر الألماني «جوته» حين قال: «إن الفن لهو شكل قبل أن يكون جميلاً، وذلك لأن الإنسان يضم بين جنباته طبيعة مشكلة تتبدى من خلال فعله بمجرد ما يتحقق لوجوده أسباب الأمن والطمأنينة.. وحينما تمارس هذه الفاعلية المشكلة نشاطها فيما يوجد حولها بوحي من ذلك الوجدان الواحدي الفردي المستقل الذي لايحفل ولا يأبه لكل ما هو غريب عنه فهناك لابد لها سواء كانت وليدة توحش فظ أم حساسية مصقولة أن تصبح كلاً حياً موحداً. والحق أن الفن نضال بين حرية الإرادة وبين الأحوال الاجتماعية والاقتصادية التي تكوّن في مجموعها عناصر المقاومة. ومن خلال هذا النضال الذي يتم فيه التكيف الإيجابي بين الذات والأحوال الخارجية تعبر الذات عن نفسها بالوسيلة الفنية التي تتلاءم معها، ومن خلال هذا التعبير أيضاً تتأصل الذات في شخصيتها الفردية.

إذن فبالفن يكشف عن أسرار الجمال في الطبيعة وفي ذاته، وكان من نتيجة ذلك أن اعتبر الفن «نوعاً من المعرفة الراقية فأصبح ينظر إليه لا على أنه يفوق معرفة الحياة العادية فحسب بل ومعرفة العلم نفسه أيضاً».

ولقد قال «كارليل» إن الفن يظهرنا على امتزاج اللامتناهي بالمتناهي وكأنما هو قد أصبح مرئياً أو كأنما هو قد استحال إلى شيء يمكن نيله وإدراكه هناك. وكل الأعمال الفنية الصادقة إنما هي من هذا القبيل، فنحن نلحظ فيها أن الأبدية تطل عبر الزمان وكأن الحقيقة الإلهية ذاتها قد أصبحت مرئية»(١٧) .

وقد حظي الفن بحصة كبيرة من تقدير علماء الاجتماع، وكأي ظاهرة إنسانية فقد نشبت المعارك حول فردية الفن واجتماعيته. فعند «كوزان وبوجليه»: «أن طبيعة الجمال الفردية تعتمد على المقدرة الشخصية الخارقة في الابتكار، والمهم أن هذه القوة غير منطقية وإنما هي قوة شعورية شديدة الحساسية وهي نوع من الإدراك المباشر للحقائق يراها الإنسان دفعة واحدة دون جدل أو نقاش».

ومن علماء الاجتماع من يقول بالنقيض فالإحساس بالجمال عند الإنسان بذرة من بذور الاجتماع تنمو وتزدهر ثمارها التعبيرية التي تشهد فيها لون المجتمع وطبيعته، فالفن في واقع الأمر كما يرى «لالو» و«دوركهايم» ظاهرة اجتماعية لا تتعلق بما يجب أن يكون في عقلية الفنان من النزعات والدوافع والمثل والغايات، وإنما يكون في المجتمع بمعنى أن الفن ظاهرة موجودة في خارج عقليات الأفراد وقائمة قبل مولدهم، وتدوم بعد وفاتهم وهذا معناه إن العبقرية في الفن ليست فردية وإنما اجتماعية، بحيث إن الفرد يكون وسيلة للتعبير عن مثل عليا ترسمها له الجماعة ويكون لتجديدها صدى لموجات عامة في المجتمع.

وقد عبر عالم الاجتماع «تين» عن هذا الاتجاه بقوله: «كل إنتاج فني هو فكرة تعبر عن الطبيعة والحياة وسواء عرفها أو جهلها الإنسان فهي تقوده وهو يعمل لإخراجها محسوسة ملموسة»(١٨).

ويجب ألا ينسينا دور الفنان في عملية الخلق، الأهمية العظمى التي يرتبها الشعور الحيوي للمتذوق». فالتذوق مشاركة حيوية أصيلة، وهو يعبر عن علاقة حيوية وثيقة بين المتذوق والفنان، وقد يكون فعل التذوق حافزاً على التكتل والتجمع، فيكون الأثر الفني بوتقة تنصهر فيها العلاقات الاجتماعية وتقوي الروابط القومية كنتيجة للالتفاف حول مدرسة فنية معينة والإعجاب بآثارها والتعلق بفنانيها.

ولكن هل نقول إن الظاهرة الفنية هي في الأصل مجرد ظاهرة اجتماعية، مادام الفنان هو مجرد محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة؟

هنا نجد أن التفسير الاجتماعي للفن قد لقي ضروباً عنيفة من المعارضة، فإن النشاط الفني لهو من بين ضروب النشاط البشري أكثرها فردية، وأظهرها تلقائية، وأشدها تعبيراً عن الحرية.

وآية ذلك أن الذوق والإحساس، أو بالأحرى أصالة الذوق والإحساس، هي في صميمها واقعة ذاتية لا تقبل أية إحالة اجتماعية أو تفسير اجتماعي. فالفنان هو في الظاهر على الأقل ذلك المخلوق المبدع الذي يواجه بيئته الاجتماعية بكلمة (لا) والذي يجد في نفسه من الشجاعة

ما يتطلع معه أن يرفض شتى المعايير القائمة.

حقاً إن الحيوان هو في الوقت نفسه حيوان اجتماعي، ولكن الحاجة الجمالية (فيما يري ريبو Ribot لم تنشأ في الأصل عن مصدر اجتماعي صرف. ولئن كان أثر البيئة قد يطبع العمل الفني بطابع واضح كل الوضوح، عميق غاية العمق، إلا أن الفن مع ذلك هو في صميمه ظاهرة بشرية، يكشف عن أصل فردي.

ولهذا يقول «ريبو»: «إن الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد»(١٩). أما إذا احتج البعض بأن الفنان إنما يختار موضوعاته من الوسط الذي يعيش فيه، فإن عالم النفس الفرنسي الكبير «ديلاكروا» يرد على هذا الاعتراض بقوله إنه على الرغم من أن الفن يعكس بوضوح تلك البيئة الاجتماعية الخاصة التي يصدر عنها، إلا أن هذا لا يكفي للأخذ بوجهة نظر الاستيطيقا الاجتماعية، لأن التعبير الفني عن القضايا الاجتماعية أو الموضوعات الجمعية لا يعني عالم الجمال بقدر ما يعنيه التعبير الفني في ذاته «فالفن لا ينحصر في اختيار تلك الموضوعات بقدر ما ينحصر في صياغتها والتعبير عنها»(٢٠).

وإذا كان الفن موهبة خلاقة فإنه كذلك صنعة وتقاليد يحذقها الفنان بالممارسة والتعلم على شيوخ الفن حتى تصقل موهبته، وليس ثمة ما يعدل ممارسة «التذوق» من حيث فاعليتها الأصيلة في عملية الصقل والإعداد، وهذا سنجده واضحاً في الفنون الإسلامية، التي لعبت الصنعة فيها دوراً لا يمكن إنكاره خاصة في العمارة، وفي فنون الأرابيسك والزخرفة كما تمثلت في المساجد والمنابر وواجهات القصور والقلاع، وعلى صفحات المخطوطات القديمة على ما سنرى.

ومشكلة التذوق من المشاكل الرئيسة في علم الجمال. وهذا التذوق يعتمد على التأمل أو المشاركة أو الإدراك الجمالي من جهة ما، أي من جهة متذوق معين لعمل فني أو موضوع معين من موضوعات العالم الجمالي.

ولهذا ذهب البعض إلى أن الأمر ليس أكثر من مجرد «موضوع سيكولوجي» يعبر عن نشاطات الذات تجاه موضوع جمالي أو عمل فني .يقول «روبين جورج كولنجوود» يضطلع المتذوق بمهام لا حصر لها عندما يسعى للفهم، ومحاولة إعادة بناء تجربة الفنان الخيالية بدقة في ذهنه». وهو هنا يحاول أن يتأمل عمل الفنان وأن يكون مشاركاً له. هذا من جهة ومن جهة أخرى حينما يراعي ذلك، أي حينما يراعي أن هناك جمهوراً يشاركه فنه ويتذوقه فإنه يدرك أن مهمته ليست هي التعبير عن انفعالاته الشخصية، بل التعبير عن انفعالات يشارك فيها المتذوقون.

وهو هنا يتصور نفسه لسان حال متذوقيه، القادر على الإفصاح نيابة عنهم عن أشياء يودون الإفصاح عنها..وبدلا من أن يتخذ لنفسه مظهر الرجل العظيم الذي يفرض على العالم مهمة فهمه، فإن الفنان سوف يتصف بالتواضع الذي يجعله يفرض على نفسه مهمة عابرة من نتائج تجربته الاستيطيقية، بل ستكون جانباً مكملاً لهذه التجربة الذاتية(٢١).

تذوق الفن أم تذوق الطبيعة: وهنا يثور سؤال وهو هل نحن نتذوق الأعمال الفنية الجميلة أم أننا نتذوق الظاهرة الطبيعية الجميلة.. هناك وجهة نظر تقول إن الفن أكثر إرضاء وأهم في التجربة الجمالية من الطبيعة.. ويرى أنصار هذا الرأي أن الفن بما أنه نشاط إبداعي يقوم به البشر بعكس الطبيعة، فإنه يكون من ثم أكبر من الناحية الاجتماعية من الطبيعة، بالإضافة إلى أن الأعمال الفنية غالباً ما تكون ثابتة..باقية.. من السهل محاكاتها أو عمل نسخ منها.. أي يمكن المشاركة فيها بصور مختلفة: فنحن نستطيع أن نقرأ نفس الكتاب، ونسمع إلى نفس التسجيلات، على حين أن موضوعات الطبيعة كالخلجان البحرية والتكوينات السحابية موضوعية وعابرة ومؤقتة إلى حد كبير.

لكن هذا لا يعني أن الفن أعظم من الوجهة الجمالية من الطبيعة، فعلى الرغم من أن الموضوعات الطبيعية ليست نتاج جهد بشري فقد تكون نتاج جهد أكبر من ذلك الجهد البشري، ومن ثم تكون أعظم قيمة من فننا الإنساني.

أما أولئك الذين يقرون أن الظواهر الجمالية الطبيعية أكثر إرضاء وإشباعاً من الفن. فمنهم «سانتيانا» الذي يقول: «إن حبي للجميل لم يجد إشباعه الأكبر في الفنون، فإذا كان الفن ينقلنا من حال إلى غيره، ويحرر عقولنا وقلوبنا، مما يجعلني أحمل له التقدير والإعزاز، فإن الطبيعة تفعل ما هو أكثر من ذلك مرات ومرات. وإن كان هناك ما خلب لبي، فهو الأماكن الجميلة والعادات الجميلة»(٢٢).

ويقول «كاديت»: «لو أجبرنا على الاختيار القاسي بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، وقدرنا الكنوز النفيسة في الموسيقى والشعر إلى آخر مداها، ففي اعتقادي أن اختيارنا ينبغي أن يكون للطبيعة»(٢٣).

غير أن «ستولينز» يرى في كتابه «النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية» أن التذوق الاستيطيقي للفن يكون أعظم قيمة من تذوق الطبيعة من حيث إن الأول يتضمن «حدوداً» أما الثاني فلا. فالفنان يضع لعمله حدوداً، فالكتاب والمدونة الموسيقية يبدآن وينتهيان عند حدود معينة، واللوحة في إطارها المحدد، والتمثال والمبنى تحددهما سطوحهما الخارجية، أما الطبيعة

فلا تضع حدوداً لمناظرها الريفية أو خلجانها أو تكويناتها السحابية.

إن تلك الحدود لهي مما ينتظم الموضوع الفني وتوحده، ومن ثم تجعل تجربتنا الفنية محددة غير مهوشة. وفي مقابل ذلك يفتقر المنظر الطبيعي إلى تلك الحدود وبالتالي يكون مهوشاً غير محدد لا تستطيع العين أن تحيط به.

غير أن هناك وجهة نظر أخرى في هذا الموضوع وهي أن الطبيعة إنما تكتسب قيمتها الاستيطيقية العظمى بسبب هذا الافتقار إلى التحديد أو التنظيم الشكلي. فالمناظر الضخمة ذات القوة الهائلة لها من الجمال والجلال ما لا يمكن لأحد أن ينكره، وهي تنفر من أي حد أو قيد، والأفق اللامتناهي الذي يتبدى لنا ونحن نرى المحيط وما يعلوه من سماء واسعة زرقاء هو منظر طبيعي فاتن وجليل ليس في قدرة أي عمل فني أن يتعامل معه. وهذا يعني أن الطبيعة إذا كانت قاصرة في جانب، فإنها تتفوق في جوانب أخرى.

وهناك جانب يتفق فيه تذوق الفن مع تذوق الطبيعة، وهو الانتباه والتفسير الانتقائي، فنحن ننتبه في الفن إلى ما نريد الانتباه إليه من أعمال فنية متنوعة، كما ننتبه في الطبيعة إلى ظواهر جمالية مختلفة، ونحن نفسر هذا العمل الفني تفسيراً ينبع من داخلنا ويتفق مع تربيتنا وأذواقنا، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الطبيعة(٢٤).

وقد يقال إننا نجد في الفن قيمة لا نجدها في الطبيعة، فقد تكون للعمل الفني قدرة تعبيرية عاطفية كبيرة أو تأثير ثقافي ممتاز، أو تعبير عن أماني المجتمع وقيمه. بيد أننا لا نستطيع أن نقول إن الفن وحده هو الذي يملك مثل هذه القيم، وإن الطبيعة خلو منها، فنحن نجد في الطبيعة ظواهر جمالية شديدة التأثير، عظيمة النفاذ، كما أنها قد تعبر في كثير من الأحيان عن جلال وعظمة الله في إبداعه.

وهكذا يبدو أن مسألة تفوق الفن على الطبيعة، أو العكس معقدة ولا يمكن حسمها تماماً، فهناك نواحٍ يكون الفن فيها أعظم تفوقاً على الطبيعة، وهناك نواحٍ أخرى تكون الطبيعة أكثر تفوقاً من الفن.

الهوامش

١- د.ثروت عكاشة: حرية الفنان ص١٣٣ مجلة عالم الفكر ج ٤ العدد٤ الكويت عام ١٩٧٤م.
٢- د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال الفكر المعاصر ص ٢٨ بيروت عام ١٩٨١م.
٣- ألدوس هكسلي: ABOOK of English.p.353
٤- السابق ص ٣٤٤.
٥ - د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص ٣٣.
٦- د.ثروت عكاشة: حرية الفنان ص ١٣٣.
٧- د. عبدالفتاح الديدي: فلسفة الجمال ص١٨،١٩ مصر عام ١٩٨٥.
٨- مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال ص ٧٤، ٧٥ مصر ١٩٨٥م.
٩- د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٨٣.
١٠- د. وفاء إبراهيم: علم الجمال مكتبة غريب، ص ٧ القاهرة.
١١- كولردج ص ٨٦.
١٢- علي أدهم: بين الفلسفة والأدب ص ١٤٣، دار المعارف عام ١٩٧٨.
١٣- هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة د.سامي خشبة، ص ١٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٨م.
١٤- د.زكريا ابراهيم: مشكلة الفن، ص ٥٠، مكتبة مصر.
١٥- Dufrenne phe`nome`nolgie de L expe`rience Esthe`tique.Vol II p.631.
١٦- د. زكي العشماوي: فلسفة الجمال ص ٣٩.
١٧- د. محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون ، ص ٤٣، مصر ١٩٨٤.
١٨- السابق ص ٤٤.
١٩- C.F.V. Feldman l`Esthe`tique francaise contemporaine ALCAN 1936 .P. 52- 54.
٢٠- H.Delacoix psychologie de L`ART paris ALCAN 1927 .P.467
٢١- علي عبدالمعطي محمد: الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، ص٣٤٢، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية عام ١٩٨٥م.
٢٢- السابق ص ٣٤٦.
٢٣- انظر جيروم ستولينز: النقد الفني . دراسات جمالية وفلسفية . ترجمة د.فؤاد زكريا الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٨١ وكتاب أ. ف. كاريت The theory of beauty London 1928
٢٤- د. علي عبد المعطي: الإبداع الفني السابق ص ٣٤٩.

الفصل الرابع

أهم النظريات المفسرة للفن

أهم النظريات المفسرة للفن

تطور الإنسان منذ أن خلق على الأرض تطوراً سريعاً، فاق بقية الكائنات الأخرى، وتطورت تبعاً لذلك حواسه الظاهرة والباطنة وملكاته وإمكاناته النفسية والعقلية والروحية، ومع هذا التطور الذي لحق بالحاسة المتذوقة وبالشعور الجمالي لدى الإنسان كانت حواسه الخارجية البصر والسمع والذوق واللمس قد تهذبت خلال النشاط العملي.

فقد صقل العمل حواس الإنسان، وانتقل بها ـ عبر آلاف السنين ـ من ضيق الحاجة العملية الخشنة إلى ثراء الحالات الشعورية والإحساس بالإنسانية. فإذا كان النشاط العملي للبشر مصدراً لثقافتهم وخبرتهم، فإنه في ذات الوقت أساس لتطور حواسهم من صورتها الغريزية إلى صورتها الراقية: فلقد أصبحت حواس الإنسان الأول حواس (إنسانية) عندما اكتسبت، باعتبارها وسائل للإنسان في صلته بعالمه الطبيعي والاجتماعي، رهافة ومقدرة بتقدم تلك الصلة وتطورها.

فالعين قد اكتسبت وظيفتها الإنسانية لما استوعبت عملها النفعي المباشر من نظر ورؤية وإبصار، وتجاوزته إلى الملاحظة المتعمدة والمراقبة المدققة والرنو المتأمل، أي صارت العين عيناً إنسانية لما أصبحت وظيفتها مع الجانب النفعي العملي مصدر إمتاع وإشباع شعوري.

وصارت الأذن أذناً إنسانية لما صقلت قدرتها على نقل الموجات الصوتية وعلى تعيين أنواعها ودلالاتها. كذلك تهذبت حواس الشم والذوق واللمس، ونمت طاقاتها على توصيل آثار المنبهات الخارجية إلى المخ، فأمدت الإنسان بكثير من الخبرات عن عالمه(١).

وكما يتم التآزر في التعرف بين الحواس المتلقية والقوى المدركة المستدعية كذلك فإن التآزر

يتم بين صفات المدرك وعناصره وخصائصه التي تقع ـ أثناء التعرف ـ في متناول التلقي والاستدعاء أي أن المعروف يتبدى (كلاً) بما أبدى من صفاته وعناصره وخصائصه، كما يتبدى العارف (كلاً) بما أعمل من حواسه المتلقية وقواه المدركة المستدعية.

إن التعرف لا يصطنع أداة معرفية مخصوصة ليتعرف إلى عنصر مخصوص من عناصر المدرك. كذلك فإن المدرك لا يبدي عنصراً واحداً منعزلاً عن صلاته وتفاعلاته بغيره من العناصر، كما أن المدرك بكل عناصره ـ التي وقعت في متناول الحواس المتلقية والقوى المستدعية ـ إنما يتبدى متصلاً ومتفاعلاً بغيره من المدركات.

وهذا يفسر قدرة البشر على إدراك الأنساق والصيغ والأبنية، مستعينين بوجوه التقارب والتشابه، وبوجوه المخالفة والمشاركة.. إلخ.

والتعرف سبيل التجريد، إذ هو يخلص المدركات من صفاتها غير الأساسية، وهو سبيل التعميم إذ هو يعين على بيان الخصوصية والنوعية. والتجريد والتعميم هما في الأصل في المعرفة البشرية. ووصول الذهن البشري إلى تكوين المفاهيم المجردة وإنشاء الرموز هو أولى القرائن المشيرة إلى تقدم هذا الذهن وإلى نمو طاقتي التجريد والتعميم فيه:

فالتجريد هو القدرة على تخليص الصفات المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والأشياء والوصول إلى الكليات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفتها أو هو انتزاع الكلي من الجزئي بتخليص المعنى من المادة، بحيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يرتبط هذا الاستحضار بشروط الوجود المادي وشروط الزمان والمكان، والتعميم هو إطلاق هذه الصفات المستخلصة ـ أو المعاني المجردة ـ على كل الجزئيات والأشياء التي تشترك في تلك الصفات، مع اتساع هذه الصفة لما يستجد من جزئيات وأشياء داخل نفس المجموعة(٢).

إن التعرف ـ إلى هذا «حالة عقلية» فهو يختلف عن العاطفة التي هي حالة «وجدانية» وعن الإحساس الذي هو حالة «انفعالية». إن التعرف أصل المعرفة، والتعرف بذاته لا ينتهي إلى الصلات الخاصة بين البشر وواقعهم الصلة ـ الروحية، العقلية، النفعية، الجمالية..الخ لكن لأنه سبيل كل معرفة، فهو سند أولي لكل صلة خاصة نوعية.

إن التعرف ينتهي بمعرفة لا بصلة. لا يقيم التعرف بذاته ـ وإن يكن أصل المعرفة ـ صلة خاصة نوعية بين المتعرف وعالمه. ما الذي يقيم هذه الصلات الخاصة النوعية، النفعية، الروحية، الجمالية.. إلخ بين البشر وعالمهم، وواقعهم الطبيعي والاجتماعي؟ أساس كل هذه الصلات وكما أدركها بحق ناقد معاصر(٣) «التقويم» وهو مرتبط بالإحساس، لا بالتفسير الذي يرتبط

بالتعرف. فالذي يجعل تعرفاً ما (جمالياً) إنما هو التقويم الجمالي، ومن هنا فالتعرف الجمالي هو الإحساس الجمالي، والذي يشكل أصل العمل الفني أو مصدره الأساسي عند الإنسان.

ويعتبر العمل الفني الصادر عن إحساس بالجمال وسيلة راقية من وسائل اتصال الإنسان بالآخر والعمل الفني يتشكل ابتداء حين يقوّم بأنفسنا الشعور بأمر ما، ثم نتمكن بعد ذلك من نقل هذا الشعور إلى غيرنا من الناس عن طريق إشارات خارجية مثل الحركات والخطوط والألوان والأصوات والكلمات، ويصبح الفن بذلك جهداً إنسانياً قائماً على نقل المشاعر التي نمارسها إلى الغير، ويصير بذلك وسيلة للتقرب بين قلوب الناس، وإيجاد الألفة بينهم.

ومن هنا فلبس الفن إطاراً لفكرة الجمال كما يرى بعض الميتافيزيقيين وليس هو ضرباً من اللعب تنصرف فيه طاقة الإنسان المدخرة، كما يرى أنصار النظرية الفسيولوجية في الفن، وليس هو نتاج الأشياء التي تثير السرور في نفوسنا، وإنما هو وسيلة لينظم بها الناس شعور واحد يضم صفوفهم، ويجمع متفرقهم، وهذا التآلف لازم لحياة البشر، ولا محيد عنه لتقدم الإنسانية وتحقيق سعادتهم ورخائهم.

وبفضل قدرة الإنسان على التعبير عن أفكاره بالكلمات فقد استطاع البشر أن يعرفوا ما قدمته الإنسانية في عالم الفكر.. وكذلك بقدرة الإنسان على أن يعدي الآخرين بمشاعره عن طريق الفن استطاع أن يجرب ما اختلج في نفوس الأمم السالفة من ألوان المشاعر وضروب الأحاسيس، وبهذه القدرة نفسها يستطيع الإنسان نقل مشاعره إلى الأجيال القادمة.. وأهمية الفن في نقل الأحاسيس والمشاعر لا تقل عن أهمية الكلام في تبادل الأفكار والتفاهم بين البشر(٤). فالفن وسيلة من وسائل نقل المشاعر الإنسانية لا يمكن أن يعيش الإنسان بدونها، على أن قصر الفن على خدمة الجمال الذي يقدم للناس السرور والمتعة لا يقل إمعاناً في الخطأ عن هذا التنكر للفن.

فالإنسان وهو أرقى أشكال الحياة على الأرض هو الكائن الذي ازداد رقيه خلال السنين فيزيائياً ونفسياً وعقلياً، حتى بلغ مرحلة حرية الاختيار، حرية اختيار القيم والعقائد والسلوك، التي تجلت أحسن ما تكون في إبداعه للأعمال الفنية التي لم يقصد من ورائها حين اكتشف ميله إليها أول الأمر نقصاً ذاتياً وإنما تأكيداً لحريته. لقد حركت الحرية ميل الإنسان إلى الخلق والإبداع، فأثرى عالمه بما أبدعته يداه مستخدماً في خلقه فكره ويديه والخامات المتاحة على الأرض. إن ما أبدعه الإنسان من فنون على مر التاريخ كان عنصراً هاماً وركيزة أساسية في ارتقاء البشرية، ولا نشك لحظة في أنه لولا وجود الإنسان على الأرض لبقي كل شيء في هذا

الوجود خاملاً هامداً على صورته الأولى.

وعلماء الجمال يقررون أن الجميل حينما استطاع أن يتحرر من «النافع» L utile وحينما نجح في أن يتخلص من الحرفة Le metier فإنه لم يلبث أن استحال إلى «فن» حقاً.

إن الفنان قد نشأ عن المهنة، كما نشأ فن المعمار عن حرفة البناء maconnerie أو كما نشأ فن التصوير عن حرفة التلوين enluminure، ولكن الفن لم يستحق هذا الاسم إلا حينما انفصل عن الحرفة، وتبعاً لذلك فإن «فكتور باش» يقرر أن الفصل بين الحرفة والفن إنما هو شيء قائم بالفعل ولابد من أن يظل قائماً.

وحينما ترقى الصناعة إلى مستوى الفن، فإنها تصبح بالفعل عندئذ هي نفسها فناً، وذلك لأنها لا تعود تنشد المنفعة أو تتوخى الحاجة(٥).

فإذا ما عاودنا النظر إلى الفارق بين «العمل الفني» والعمل «الصناعي» تبادر إلى الأذهان فكرة التمييز بينهما على أساس أن الإنتاج في الفن يدوي في حين أنه في الحرف المختلفة ميكانيكي.

وهذا ما حدا بالبعض إلى القول بأن الفن «عمل حسي» oevvre vivante قد يبدو ناقصاً إذا قورن بالإنتاج الآلي، ولكنه على كل حال عمل شخصي إنساني يخاطب منا القلوب. وأما إنتاج العمل الصناعي، فإنه قد يكون أكمل وأدق، ولكنه يظل مع ذلك عملاً آلياً لا روح فيه، لأنه لا يحمل أثراً من آثار الحياة الإنسانية(٦).

وتأتي الفلسفة من بين مناشط الإنسان وعلومه لتقدر ذلك الإنجاز الذي تم في حياة الإنسان، وما زال قائماً لا يستغني عنه الإنسان، وتضع المعايير والمقاييس التي تبين جوانب الجمال في الأعمال الفنية، فتأتي نظرات ورؤى تأخذ أحياناً صورة اتجاهات فلسفية وتتوارد عند هذا الفيلسوف أو الفنان نظريات تشكل مدرسة جمالية فتتداخل الفلسفة مع علم الجمال، حيث لا حياة لعلم الجمال بعيداً عن الفلسفة، فهو على الرغم من سعيه الدائب لإيجاد لغة وجوهر خاص به، للتفرد والتميز، إلا أن ذلك لن يتم إلا في إطار الأفكار الفلسفية، وذلك لأن الفيلسوف سيظل هو القادر على التمييز بين الطرائق التي يمكن بها أن يكون للألفاظ وللتعبيرات معنى ودلالة، بما يمتلك من قدرة على التحليل والتركيب والتحديد.

فما زال الفيلسوف هو القادر على تحديد ماهية الجمال وارتباطه بالفن ـ كما تذهب إلى ذلك باحثة معاصرة(٧) ـ وتحديد الحكم الجمالي وشروطه وطبيعة الخبرة الجمالية ومقوماتها، ووظيفة الفن وتأثيره في الحياة الإنسانية .

فالأفكار ومنها فكرة الجمال لا تصقل ولا تتضح إلا بفضل ما يبدعه الفنان من أشكال

الجمال، وما يكشفه الفيلسوف من أوجه مختلفة للجمال عن طريق مناهج متعددة ومتنوعة، فالاثنان الفيلسوف والفنان يتبادلان الرؤية مرة مجسدة على يد الفنان، ومرة مجردة تحتاج للحم والدم على يد الفيلسوف.

فإذا توقفنا عند باحث معاصر في فلسفة الفن والجمال وهو «صموئيل الكسندر» وجدنا لديه العمل الفني ولو أنه متوقف على القدرة التكتيكية والمادة الخام المستعملة إلا أنه في الوقت نفسه يلعب فيه الخيال والعواطف عند الفنان الدور الرئيس، ولما كانت هذه الحالة ظاهرة نفسية فهو لذلك لم يحجم عن دراستها دراسة علمية بمساعدة علم النفس، ولم يتردد الكسندر في الاستعانة بعلم النفس حينما كان يجد أنه سيكون له عوناً على معالجة مشكلات الفلسفة الجمالية.

وقد لوحظ أنه لم يعمد إلى إحياء فكرة إرجاع الفن إلى غريزة اللعب، وإنما رده إلى غريزة الميل إلى البناء إذا تسامت وكان باعثها غير عملي، وعند العالم النفسي «ماكدوجال» أن الذي يحفز الطير إلى بناء عشه ويدفع القندس كلب الماء إلى البناء هو غريزة لا سبيل إلى مقاومتها، وهذه الغريزة في الإنسان لا تظل غريزة عمياء بل تصبح مبصرة، ولو أنها تظل خاضعة لمطالبه الحيوية، والإنتاج الصناعي ثمرة هذه الغريزة، وتتحرر هذه الغريزة من العمل الممل لسد حاجات الإنسان اليومية، وتبدأ تعمل الأشياء لمجرد الاستمتاع بعملها ودون أن تفكر في الاستفادة منها أو الانتفاع بها، وبذلك يصبح الإنسان فناناً.

وعند كروتشه الفيلسوف الإيطالي أن العمل الفني مكون من نسيج عقلي لأنه حدس أو تعبير، وتضمينه مادة ليس سوى محاولة تجريبية ملائمة، والكسندر يخالف كروتشه هذا الرأي، ويرى أن الأمر على نقيض ذلك، وأن المادة التي يتناولها الفنان تؤثر في تصوره للموضوع الذي يحاول إخراجه وأن نمو القصيدة أو إنجاز الصورة يصاحب تلاوة الشاعر أبيات القصيدة وريشة المصور وهو ماض في إنجاز الصورة(٨).

ولم يكن كروتشه الإيطالي هو أول من اهتم بالحدس والخيال في الفن، فقد بدأ في إيطاليا استخدام كلمة الخيال في زمن سابق، وتزعم هذا الاستخدام الكاردينال سدورزا Sdorza (١٦٤٤) فهو لا يقرر التفرقة بين الصدق والكذب في مجال الفن .

فالذي يذهب إلى المسرح يعلم جيداً أن المسرحية لن تكون حقيقية، ومع ذلك فهو يشعر باللذة والمتعة. ثم إن الفنان لا يزعم أن ما يتخيله يكون حقيقياً، ذلك أن مهمته هي أن يملأ عقولنا بالأخيلة والمظاهر الباهرة .

ورغم اعتراض بعض المفكرين على هذه الأقوال إلا أنهم اتفقوا على اعتبار قوة المخيلة خاصة

بالفن، وميزوا بين الحكم بالعاطفة والبرهان بالمبادئ .

وذهب المفكر الفرنسي «دي بوسي» De Bos في كتابه Reflexions Sur la poesie et la peinture (١٧١٩) إلى أن أساس الحكم الفني هو قوة العاطفة. وهي في نظره تعد بمثابة حاسة سادسة ومتمايزة من القوة العقلية. وإذا كانت قوة المخيلة ممتعة فليس مرجع ذلك إلى أن موضوعاتها طبيعية، بل إلى أنها خالقة، والفنان الذي لا يذهل الجمهور بالأخيلة ليس جديرا بلقب فنان.

ونحن نلاحظ في القرن السابع عشر أن الذوق والعاطفة والخيال أصبحت كلمات مترادفة (٩) وليس هذا غريباً على الحس الأوروبي فقد كانت النظرة الكلاسيكية ترى الجمال في التناسق والانسجام منذ الإغريق القدماء.

فالموسيقى انتظام الأصوات، والجمال انتظام في نسب التشكيل والتجسيم، والخيال يلعب دوراً مكملاً للطبيعة، فهو يأتي بما يمكن للطبيعة أن تأتي به.

واعتاد الرجل الإغريقي أن يحدد النسب والمقاييس والتكوينات والإيقاعات بطريقة صارمة. وتلك هي العناصر التي يتألف منها الشكل المجرد في المعبد والشكل الواقعي في التمثال محكومين بقوانين العدد.

وتفرض هذه النظرة الجمالية نظاماً موحداً محكوماً بمقاييس نسبية مشتركة فيما بين جملة الأجزاء داخل إطار المجموعة. ونحن نسمي هذا علاقة، وكانت اليونان تسميها القانون أي القاعدة. وهذا القانون هو المبدأ الذي يحكم الشكل(١٠).

فإذا تساءلنا عن خصائص العمل الفني أو مبادئه؟

تلخص لنا الدكتورة أميرة مطر(١١) المبادئ والأسس التي تشكل العمل الفني أياً كان نوع هذا العمل الفني، وأول هذه المبادئ مبدأ الوحدة العضوية Organic unity ويعني هذا المبدأ أن ترتبط أجزاء العمل الفني فيما بينها لتكون كلاً واحداً.

وكل المبادئ الأخرى ينبغي أن تخدم هذه الوحدة التي ذكرها القدماء في تحديدهم للجمال الفني بقولهم «الوحدة في الكثرة unity in variety وهي تعني ألا يكون العمل الفني ناقصاً أ مفتقراً لشيء يضاف إليه حتى يتم اكتماله ولا ينبغي أن تزيد فيه أجزاء لا داعي لوجودها. وهذ المبدأ يقضي بتحقيق الوحدة بين الصورة والمضمون في العمل الفني.

والمبدأ الثاني: هو مبدأ سيادة الموضوع الرئيس في العمل الفني The principle Theme ك لو غلب لون أو شكل أو خط أو معنى أو لحن أساس، فقد تتميز المباني بترديد لحن أساسي ıema

وهو يطابق ما يسمى بالصفة الغالبة أو الفكرة الأم Lidee nere .

المبدأ الثالث: الذي يتلخص في التنوع Thematic Variation إذ إنه لا يكفي أن تعرف الموضوع الرئيسي الغالب، بل ينبغي أن يكون لهذا الموضوع أصداء وتنوعات.

وقد يكون أبسط أنواع التنوع هو تكرار الموضوع Recurrence فقد يحدث في الموسيقى أن يتكرر اللحن الغالب على مستويات مختلفة، وفي الشعر تتكرر القافية.

لكن يمكن أن يحدث التنوع بتغيير الموضوع بواسطة تحويره بالتصغير أو بالتكبير Transpostion theme كأن يعاد الشكل بألوان مختلفة أو قد يحدث التنوع الذي يعرف بالتبادل Alternation ويعني إدخال أكثر من موضوع.

أما المبدأ الرابع: فهو مبدأ التوازن: ويمكن تفسير التوازن بواسطة التماثل Symmetry أو عن طريق عدم التماثل Assymetry فيحل محل التماثل نوع من التوافق بين المتمثلات، وهذا واضح في الفن الحديث الذي بعد عن التماثل وعمد إلى التوافق.. كما يلاحظ خاصة في الشعر أو التصوير والديكور.

وإذا كان التوازن Balance يغلب على الفنون المكانية فإن الهارموني أو تآلف الأنغام Harmony هو الذي يطبق على تحقيق وحدة الأصوات المختلفة في الفنون الزمانية.. ولذلك يؤكد التوازن الكثرة في الوحدة في حين يؤكد الهارموني الوحدة للكثرة المتحركة.

أما المبدأ الخامس: فهو مبدأ التطور Evolution في العمل الفني أي أن هناك انتقالاً من أجزاء سابقة زمانياً إلى أجزاء لاحقة عليها. وهذا واضح جداً بالنسبة للفنون الزمانية. ففي القصة أو الرواية مثلاً تفضي الأحداث بعضها إلى البعض الآخر، وعلى هذا النحو فهمت الدراما التقليدية التي افترضت ثلاث مراحل: مرحلة تقديم الشخصية ثم تعقد المشكلة حتى تبلغ المشكلة الذروة Climax ثم يأتي الحل.

ولكن لم تلتزم الدراما ولا القصة هذا التطور دائماً خاصة في العصر الحديث، حيث قد يبدأ الموضوع بالذروة ثم يسير إلى الحل أو إلى المقدمة. لكن في كل الأحوال لابد من ترتيب منطقي لتوالي الأحداث.

فإذا أردنا الإلمام بالنظريات المفسرة للفن عامة، فسنجد بضع نظريات هامة أو رئيسة يمكن في ضوئها فهم كل الأعمال الفنية، وتمثل هذه النظريات في التحليل النهائي مفاهيم فلسفية جمالية يمكن أن تتكامل في فهم العمل الفني وإلقاء الضوء عليه من جوانب مختلفة، فما يفعله البعض قد يتوقف عنده البعض بالتحليل والاستقصاء، وما يعتبره البعض ثانوياً، قد يكون بالغ

الأهمية في نظر البعض في فهم واستكشاف العمل الفني أو الاقتراب من حقيقته إلى أقصى حد ممكن وعامة لابد لأي نظرية عامة في الفن، من أن تبدأ بهذا الفرض:

أن الإنسان يستجيب لشكل الأشياء أمام حواسه وسطحها وكتلتها، إذا ضربنا مثلاً بالفنون التشكيلية، كما ينتج تناسق معين معلق بسطح وشكل وكتلة الأشياء، وينتج في صورة إحساس بالمتعة، بينما يؤدي الافتقار إلى مثل هذا التناسق إلى خلق شعور بعدم الارتياح أو اللامبالاة أو حتى عدم الرضا أو النفور.

إن الإحساس بالتناسق الممتع هو الإحساس بالجمال، والإحساس المضاد هو الإحساس بالقبح، ومن الممكن بالطبع كما أدرك ذلك فيلسوف معاصر(١٢) أن يكون بعض الناس غير مدركين مطلقاً للعلاقات النسبية في الجانب المادي من الأشياء، وكما أن بعض الناس مصابون بعمى الألوان، كذلك فإن آخرين قد يكونون عمياناً بالنسبة للشكل والسطح والكتلة.

ولكن كما أن الناس المصابين بعمى الألوان يعدون قلة نادرة بالقياس إلى غيرهم، كذلك فإن لدينا كل الأسباب التي تحملنا على الاعتقاد بأن الناس الذين لا يدركون أبداً الخصائص المرئية الأخرى للأشياء نادرون بقدر مماثل، وأكبر الظن أنهم غير متطورين.

أما أهم نظريات الفن فهي:

١- نظرية الإلهام أو العبقرية:

يعزى إلى الرومانتيكية الفضل في بعث هذه النظرية، والرومانتيكية كما هو معروف حركة فنية وأدبية عارضت الحركة الكلاسيكية التي سيطرت قروناً طويلة. ففي حين اهتم الكلاسيكيون بالعقل ومنحوه السلطان المطلق اهتم الرومانتيكيون بالعاطفة في جموحها وجيشانها، وسلموا القيادة للقلب منبع الإلهام، فهذا «ألفرد موسيه» يعلن أن أول وأهم مسألة عنده ألا يلقي بالاً إلى العقل ويقول لأحد أصدقائه ناصحاً «اقرع باب القلب، ففيه وحده العبقرية»(١٣).

وهذا «ديلاكروا» (١٧٩٨ - ١٨٦١) يشبه الرومانتيكية بأنها «حمى الجذل التي تطيح بكل شيء، وتتغلب على كل شيء، وأنها بمثابة حمم البركان التي لا مفر من أن تشق طريقها بكل قوة واندفاع وتخرج إلى النور»(١٤).

والخلق الفني عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية، والبحث عن العبقرية عندهم يعود إلى مصدر إلهي. يقول نيتشه: «إن الإلهام ضرب من السكر والنشوة والتخدير كما

الخيال الفني ضرب من الحلم أو الهلوسة أو الهذيان». وكان «بيتهوفن» يستمع في داخله إلى سيمفونيات، ويخيل إليه فيما قال «أنه يسمع الله يهمس في أذنيه»(١٥). ويتبع الخيال اغتراب الرومانتيكي عن الزمان وعن المكان لكي يحلق بروحه في عالم لازمكاني يقول «جيرار دي نرفال»: «لكل فنان وطن مثالي غالباً ما يكون بعيداً عن وطنه الأصلي، ترتاح فيه موهبته الفنية»(١٦).

ولقد أفاض الرومانتيكيون أيضاً في باب الأحلام، والحلم يتناسب مع نظرية الإلهام، كما يتناسب معها الخيال وكل ما هو واقعي أو تاريخي أو لا مادي، يقول الفيلسوف الألماني هردر Herder إن «للأحلام قوة عجيبة، ففيها تنكشف ثنائية أنفسنا، لأن الأحلام حوار نقوم به ونمثل فيه المتكلم والسامع معاً».

ولذلك أكثر «هوفمان» Hoffmann (١٧٦٦ ـ ١٨١٢) من استخدام الأحلام في رواياته. ويروى عن الشاعر الإنجليزي (كولردج Coleridge (١٧٧١ ـ ١٨٢٤) والذي باعد بين الوصول للحقيقة وبين من يفتقد إلى العاطفة بقوله: «إن الحقيقة لا يصل إليها إلا ذو عاطفة»(١٧). كما ذهب كيتس ورامبو ورودان إلى أن الفنان بصدد الإلهام يكون كمن يحلم، مشاهداً الرؤى تمر من أمامه.

وإذا كانت العبقرية تفرد وأصالة فلقد احتفى الرومانتيكيون بالتميز الفردي كما يذكر ذلك باحث معاصر(١٨) بحيث أصبح الرومانتيكي يواجه المجتمع وحيداً دون وسيط، غريباً بين غرباء،(أنا) منفردة في مواجهة (اللا أنا) الهائلة، وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات(١٩).

وتجمع دراسات كثيرة على أن الإبداع الفني وفقاً لنظرية الإلهام أو العبقرية يحدث فجأة ودون تدخل من عقل أو إرادة، فالفنان يشرق عليه الإلهام في ومضة، وهذه الومضة لا تكترث بفكر أو إرادة حية. ومن هنا يمكن أن نفهم قول كروتشه: «إن الفنان عيان وحدس لا يرتبط بالإرادة والعقل».

فالفن عند كروتشه حدس وتعبير وعنده أن الفنان الذي يدع أي عمل فني ليس في حاجة إلى شيء آخر سوى التعبير عن حدسه الذاتي الأصيل. وهذا هو السبب في أن كل عمل فني أصيل لا بد من أن يحمل تعبيراً فردياً لحدس ذاتي خاص.

٢ـ النظرية العقلية:

قال الفيلسوف الفرنسي باسكال Bascal «إنني أستطيع أن أتصور إنساناً بلا يدين، أو رجلين،أو بلا دماغ. ولكني لا أستطيع أن أتصور إنساناً بلا فكر، لأنه سيكون عندئذ مجرد

صخرة أو جماد»(٢٠).

ولا شك أن حديث باسكال هذا يتضمن الفنان تضمنه للفيلسوف وللعالم وللإنسان بوجه عام، ويمكن أن يكون مدخلاً لتلك النظرية التي ترى أن عملية الإبداع الفني نتاج العقل ووليدة الفكر وأنها فعل مستنير واعٍ، يحققه عقل ناضج قد امتلك زمام نفسه، وإرادة مضاءة بنور الفكر، وتمثل ناقد، وتفكير بصير.

يقول «رودين»: «إن الفنان يعرف تماماً ما يفعل، وينفق وقتاً وجهداً في سبك أفكاره وحتى أولئك الذين يقولون بالوحي والإلهام لا ينكرون الدرس والسعي والجهاد عند الفنان»(٢١).

وفي ضوء هذا يمكن فهم ما كتبه «فان جوخ» Van Gogh إلى أحد أصدقائه حين قال: «إنني أريدك أن تعلم أنه إذا كان ثمة شيء جدير بالتقدير أو الاعتبار فيما أنا بصدد إنتاجه فإن هذا الشيء ليس وليد الصدفة أو الاتفاق، وإنما هو ثمرة لقصد حقيقي»(٢٢).

ومن هنا يرى أنصار هذه النظرية أن الإلهام المفاجئ ليس إلا وليد التفكير المضني المتواصل وأن اللاوعي ما هو إلا نتاج الوعي.. وعلى الرغم من أن الفنانين كثيراً ما يسقطون من حسابهم عند الحديث عن إنتاجهم الفني كل تلك العمليات الشعورية والإرادية التي يقومون بها في العادة عندما يبدعون، إلا أنه من المؤكد أننا لو استعرضنا حياة الغالبية العظمى من الفنانين، لألفينا أنها غامرة بالبحث والدراسة والصنعة والتحصيل الطويل والتفكير الشاق(٢٣).

الأمر الذي يجعلنا نقرر مع «ديلاكروا» أن العمل الفني «ليس مجموعة من المصادفات أو الإشراقات الإلهية، بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل في التنظيم والصياغة»(٢٤).

أما «ليونارد دافنشي» Leonard Da Vinci أعظم شخصية بين فناني عصر النهضة، فلم يكن يعرف حائلاً بين الفن والعلم، فالفن عنده علم واسع الحدود، والعلم عنده أمر لا ينفصل عن الفنون، ولذلك نجده لا تفارقه محاولاته وتجاربه العلمية، وتحت دافع من عقله الكبير ونظره الثاقب، نجده يدرس الموسيقى ويمارس الغناء والترنيم والعزف، ويفكر في تصميم المشروعات المختلفة، ويصحح النظريات الرياضية، ويعرض على المسؤولين أعمالاً معمارية وإنشائية، وعلى الرغم من دراسته لجميع فروع العلوم الرياضية والميكانيكا، وعلم طبقات الأرض والتشريح كان مع ذلك أديباً وشاعراً وكاتباً وناقداً(٢٥).

أما كانط Kant فلقد أرجع الإبداع الفني إلى قوانين وشروط أولية apriori سابقة على التجربة، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الإنسانية، بل مشتقة من قوانا الإدراكية، أي عن العقل.

وكان كانط يجعل للعقل دوراً أول في الشعور الاستيطيقي، وقد وافقه على ذلك أنصار المذهب العقلي الذي يرون فيه ما يدعم نظرتهم القائلة بأن اللذة الاستيطيقية العليا لذة عقلية تقوم على عمل العقل ونشاطه وليس مجرد تأثير عادي(٢٦).

ويربط «هيجل» بين أصالة العمل الفني وبين المعقولية استمرار الاتجاه العقلي الصرف يقول هيجل: «تكمن أصالة الكاتب الحقيقية وكذلك أصالة المؤلف الفني في أن الكاتب والمؤلف والفنان بوجه عام ينبضون بمعقولية المضمون الحقيقي في ذاته»(٢٧).

ويذهب شوبنهورSchopenhaur إلى أن العمل الفني لابد وأن يكون مسبوقاً بالفكرة وبالإرادة. ومن ثم فإن عمل الفنان التشكيلي مصوراً كان أو نحاتاً إنما يلي فكرته المرتبطة بالإرادة، حيث ينجز أو يبدع عمله الفني طبقاً لهذه الفكرة الناجمة عن الإرادة أما الموسيقى وهي أعلى أنواع الفنون عند شوبنهور فهي تتحدد تماماً بالفكرة والإرادة ذاتها، وبعبارة أخرى يمكن القول إنه لا إبداع بدون إرادة، وإن تلك الإرادة تشكل نفسها في أفكار شتى ينتج عنها الفنون المتفاوتة (٢٨).

ويمكننا أن نضع «جيلفورد» على رأس أصحاب الاتجاه العقلي في الفن والإبداع(٢٩) حيث يذهب إلى أن الإبداع بوجه عام إنما يقوم على الفكر المبدع، واستخدم منهج التحليل العلمي لإيضاح غوامض ظاهرة الإبداع وإن كان حديثه يمكن أن ينسحب بدوره على ميدان الإبداع الفني.

٣- النظرية الاجتماعية:

ونجد أصحابها يبحثون عن «الدور» الذي يضطلع به المجتمع في العملية الإبداعية وكان هيبوليت تين Hippolet Tanie أول من تكلم عن النزعة الاجتماعية في ميدان الفن فهاجم الأفكار المعيارية وقال: «إن الفن وليد المجتمع»، ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن، وكذلك فإن المثل الأعلى في الفن لا وجود له عنده. والفن حسب رأيه ليس إنتاجاً فردياً بل هو ضرب من الصناعة أو الإنتاج الجمعي، والمعايير الفنية معايير حضارية ذات أصل اجتماعي والصنعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة. وقد سبق العرب والمسلمون الأوروبيين إلى إدراك أثر البيئة في الأدب والأدباء، فهذا ابن قتيبة ينبه إلى أثر البيئة في شعر ابن زيدون ويقول: «كان يسكن الحيرة ويدخل الأرياف، فثقل لسانه، واحتمل عنه شيئاً كثيراً جداً، وعلماؤنا لهذا لا يرون شعره حجة»(٣٠).

وقدر الجرجاني أثر البيئة في الإنتاج الأدبي وهو يتحدث عن اختلاف أسلوب الشعر

باختلاف الطبائع وتركيب الخلق، وقال: «ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك. ولأجله قال النبي (صلى الله عليه وسلم) «من بدا جفا»، ولذلك نجد شعر عدي وهو جاهلي أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة، وهما آهلان لملازمة عدي الحاضرة وإيطانه الريف، وبعده عن جلافة البدو، وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة، اختاروا أحسنها سمعاً، وألطفها من القلب موقعاً(٣١).

كما يشير المرزباني (ت ٣٨٤هـ) إلى أثر البيئة في الأدب عندما يروي عن محمد بن أبي العتاهية إذ يقول: «أنشدت أبي شعراً من شعري فقال: اخرج إلى الشام قلت: ولم؟ قال: لأنك لست من شعراء العراق، أنت ثقيل الظل، مظلم الهواء، جاف النسيم»(٣٢).

وفي القرون الحديثة بدأ اهتمام الفلاسفة والنقاد الغربيين بدراسة أثر البيئة في الفن عامة وممن جاؤوا بفكرة تأثير البيئة مونتسكيو Montesquie في القرن الثامن عشر في كتابه «روح القوانين» ويرى أن أذواق الناس وأذواق الأمم خاضعة إلى حد كبير لهذا (الوسط المادي) وتبعاً لهذا فإن التطور الأدبي في كل أمة خاضع لهذا الوسط أيضاً(٣٣).

وبذلك يصبح الحكم الجمالي الذي تصدره الجماعة على العمل الفني بمثابة شهادة بنجاحه، فالقيمة الفنية اجتماعية أي أنها بحاجة إلى شهادة الجمهور أي المجتمع، والفنان ليس كائناً منعزلاً عن المجتمع، بل هو كائن اجتماعي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها، وحتى إذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فإنه لابد من أن تستند إلى تيارات سفلية معارضة تسري في المجتمع وتشجع على التمرد، كانهيار النظم العتيقة أو ظهور حركة تجديد اجتماعية..الخ فالقطيعة بين الفنان والمجتمع في حال المعارضة تكون ظاهرية دائماً، إذ إن الفنان مندمج حتماً في التراث الحضاري للمجتمع(٣٤).

إذن هذا الاتجاه يرى أن الفن ضرب من الصناعة والعمل والإنتاج الجمعي، وأن هذه الصناعة تقتضي العمل ومن ثم الإنتاج، وتتطلب في نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها في انتاجات يحتاجها المجتمع، هذا فضلاً عن الوجه الاجتماعي الظاهر في كل حرفة وفي كل صناعة، وفي كل عمل .

والواقع أن المجتمعات حتى في صورتها الراهنة لا يمكن ان تستغني عن الفنان باعتباره (الرجل الصانع) والذي يخلع على مصنوعات الإنسان طابعاً استيطيقياً يجعل منها أشياء محببة إلى أفراد المجتمع(٣٥).

يقول D. HUISMAN الحق أنه لا موضع للفصل بين الفن والصناعة، لأن الفن هو لباب الصناعة

أو هو الصناعة في أسمى معانيها أو هو العمل المتين الذي يستحق لفظ الصنعة أو التكتيك(٣٦).

وقد خصص «سوريو» فصلاً بأكمله من كتابه «مستقبل الاستيطيقا» لدراسة العلاقة بين الفن والصناعة، حتى يطلعنا على أن للفن وظيفة اجتماعية تنحصر في إمداد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة، وقرر وجود علاقة وثيقة تجمع بين الفن والصناعة من حيث إن كلاً منهما يقدم لنا بعض موضوعات يبتدعها بفعل نشاط إنساني خاص (٣٧).

وقد لخص «دوركايم» اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله إن الفن ظاهرة اجتماعية، وإنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان، وهو عمل له أصول خاصة به، وله مدارسه، ولا ينبني على مخاطر العبقرية، وهو اجتماعي أيضاً من ناحية أنه يتطلب جمهوراً يعجب به ويقدره.

وعلى هذا فالفنان في نظره لا يعبر عن «الأنا» بل عن «نحن» أي عن المجتمع بأسره ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعوري بل عن طريق الاختمار اللاشعوري وهو يشبه الحمل الفني نتيجة للإخصاب الذي يتم عن طريق المجتمع.

وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة هي أن يدخل الفنان على التراث الفني للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل، ولكنها مع ذلك موجودة في المجتمع، ومشتقة من كيانه، فالإبداع الفني قائم على:

١- المؤثرات الحضارية وهي البيئة الطبيعية والجنس (ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ثم التيارات الجمالية السائدة.

٢- أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أي تكنية الفن) والتراث الفني عبر التاريخ.

٣- الوعي الجمالي للمجتمع في عصر الفنان(٣٨) .

وفي ضوء كل هذا يمكننا أن نفهم ما ذهب إليه «تين» في كتابه «فلسفة الفن» من التأثير الكبير للجماعة في الفن، ولذلك قدم لنا نظرية استيطيقية حتمية، وتحدث عن مدى اعتماد الفنان على مجتمعه، وقال إن هذا العون يكون هائلاً بقدر ما يكون معبراً عن روح عصره، وبهذا القدر نفسه يتحدد حظه من العبقرية(٣٩).

ولكن هل من الحق أن يقال إن الفن لا يمثل صميم الحياة الاجتماعية سوى مجرد نشاط عابث ينطوي على تبديد للقوى، وفقدان للطاقة، دون أن يكون هناك أدنى أثر إنتاجي يترتب على هذا النشاط؟

هل من الحق كما قال «دوركهايم»: «أنه إذا احتلت الفنون الجميلة في حياة أمة، مكانة أعلى

مما ينبغي، لكان ذلك حتماً على حساب حياتها الجادة، ولكان مآل تلك الأمة إلى الفناء الذريع»(٤٠).

هنا يقول سوريو: لو قارنا الفن بالعمل الجدي الضروري، لراعنا أن ما نسميه بالنشاط الجدي إنما هو على وجه التحديد ذلك العمل الذي يتبدد (في العادة) دون أن يخلف أدنى أثر، وإلا فما الذي يتبقى بصفة عامة من كل تلك الجهود التي تستنفد أوقات الناس، سواء أكانت تصرفات، أم حركات، أم كلمات، أم مجهودات؟ لقد وجد منذ خمسة آلاف سنة، فوق تربة وادي النيل الخصيب، شعب هائل نشيط عامل كان يحرث الأرض، ويزرع القمح، وينقل المحاصيل، ينتظم في صفوف، ويحمل السلاح، ويمخر عباب النهر، فما الذي بقي من هذا كله؟ لم يبق منه سوى بضعة تماثيل وحلي»(٤١).

وهكذا نرى أن للفن وظيفة جوهرية هامة في صميم الحياة الاجتماعية ألا وهي وظيفة التوفر أو الادخار Fonction d eparge ومعنى هذا أن الكائن الاجتماعي لا يستهلك العمل الفني (كما يستهلك في العادة ما عداه من الطاقات) بل هو يحتفظ به على شكل آثار تظل مسجلة في المادة.

والواقع أن الفنان حينما ينجح في أن يشكل المادة، فإن المادة تستبقي لنا إنتاجه، سواء أكان لوحات، أم تماثيل، أم معابد، أم حلياً، أم مصوغات.. الخ فالنشاط الفني هو بطبيعته نشاط فعال تظل آثاره باقية أو محفوظة أو مدخرة، وربما كان من أهم خصائص العمل الفني أنه يفلت من الدمار وينفر من الاستهلاك المباشر.

ورغم أن النظريات السابقة المفسرة للفن، تحاول كل منها أن ترى الحق في جانبها والصواب في ما تذهب إليه، وتحشد كل منها الأدلة والبراهين على صحة وصدق رؤيتها الفلسفية، إلا أننا نرى أن كلاً منها قد أصاب بعض الحقيقة، وغاب عنها البعض الآخر، فقد نسي كثير من هؤلاء أن يربطوا الكلام في الفن والجمال بالشيء الجميل ذاته سواء كان مظهراً من مظاهر الطبيعة أو فناً من خلق الإنسان المبدع في مجال الفنون والآداب وفي مجال الحرف والمصنوعات والأشياء الملموسة العملية التي لا غنى للإنسان عنها.

ومن هنا وعلى الرغم من أننا نرى أن الصواب في تكامل يمكن أن ينشأ بين هذه النظريات الثلاث يعطينا مساحة من الرؤية أكبر، ويمنحنا عمقاً في الفهم والاستدلال إلى حد بعيد، إلا أنه تبقى مسألة جوهرية، وهي تمثل في رأينا مفارقة ستظل قائمة، وهي أن العمل الفني والتشكيلي خاصة سيظل أكبر من عملية تفسيره وأعقد من محاولة سبر غوره، وذلك أنه إذا كانت الكتابة المخطوطة

تعتمد على اللغة، فإنه للعلامات والإشارات التشكيلية لغة تنفلت لمنطق اللغة الطبيعية ولنحوها.

حتى لو أدرجنا العمل التشكيلي مثلاً، ضمن حقل الدلالات، ذلك أن الفكر يلهث، غالباً، وراء عقلنة الأشياء والرموز والألوان، ويرنو إلى القبض على حقيقتها. في حين أن الفعل التشكيلي هو إذا جاز التعبير، فكر لا يفكر في ذاته بالضرورة، ولا يستجيب لمعقولية الكلام واللغة.

بل إن اللون يشوش على خطاب الفيلسوف، على اعتبار أن اللون والعناصر التشكيلية الأخرى تمثل انبجاساً لما هو حسي وتكويناً لما لا يخضع لهيمنة اللغة، حتى ولو كان من منطلق «فينومينولوجي»، لخلق نوع من الحوار بين التمثيل التشكيلي واللغة، وبين الجمال والتفكير فيه(٤٢).

الهوامش

١- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ص ١٥.
٢- السابق ص ٢٣.
٣- عد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي ص ٢١، القاهرة عام ١٩٧٨م.
٤- علي أدهم: بين الفلسفة والأدب ص ١٦٢، ١٦٣، دار المعارف عام ١٩٧٨م.
٥- F.Basch L`Esthe`tique de Kant, ALCAN, paris 1920, pp 432
٦- د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ١٠٢ – ١٠٣ مكتبة مصر بدون تاريخ.
٧- د. وفاء إبراهيم: علم الجمال ص ٦ مكتبة غريب.
٨- علي أدهم: بين الفلسفة والأدب ص ١٤٨.
٩- د. مراد وهبة: قصة علم الجمال ص ٢٢ دار الثقافة الجديدة عام ١٩٩٦م.
١٠- د.عبد الفتاح الديدي: فلسفة الجمال ص ٥٢.
١١- د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص ٤٣ – ٤٥.
١٢- هربرت ريد: معنى الفن ص ١٠، ترجمة د.سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام ١٩٩٨م.
١٣- A.De Musset: poe`sies comple`tes, paris 1947 p.118 faust.
١٤- أرنست فيشر: ضرورة الفن ص ٧٣، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام ١٩٧١م.
١٥- جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر ترجمة سامي الدروبي ص ١٩ دار اليقظة، بيروت عام ١٩٦٥م.
١٦- Bibliothe`oue Nationale; Les Art de l`iran, i`Ancienne perse, Bagdad (Paris 1938).
١٧- Tieham, p.v. Le Romantisme dans la litte`rat.
١٨- د. علي عبد المعطي محمد: الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة ص ٤٨، ٤٩ دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية عام ١٩٨٥م.
١٩- أرنست فيشر: ضرورة الفن ص ٧٢.
٢٠- Bascal, B.pensees, ED.Brunschvicq. NO. 339
٢١- Renins par poul gsell paris,1951, p. 51. Rodin:A.L.ART,Entretines
٢٢- The creative process, 1958 p. 55.
٢٣- د.زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ١٧٤.
٢٤- السابق.
٢٥- أحمد أحمد يوسف: ليونارد دافنشي ص ٥٦ دار المعارف مصر عام ١٩٦٨.
٢٦- د.علي عبد المعطي محمد: الإبداع الفني ص ٦٥، ٦٦، الإسكندرية عام ١٩٨٥م.
٢٧- أونيسا نيكوف: الجمال عند هيجل ص ٥١، ترجمة يوسف اكلان دمشق ١٩٦٨.
٢٨- Tomas Mane:The loving hts of schopenhaur p.187 وانظر د.علي عبد المعطي: الإبداع الفني ص ٧٤.
٢٩- عرض ونقد الدكتور مصطفى سويف لدراسات جيلفورد للإبداع: الأسس النفسية للإبداع الفني ص ٣٣٧ – ٣٦٣.

٣٠- ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص ١٣.
٣١- الجرجاني: الوساطة ص ١٨، ١٩.
٣٢- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محب الدين الخطيب ص ٣٣٦ القاهرة عام ١٣٨٥هـ.
٣٣- انظر إبراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب ص ٢٦١ – ٢٦٩ الأنجلو المصرية عام ١٩٥١م.
٣٤- د. محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ص ١٣٨ الإسكندرية عام ١٩٨٩م.
٣٥- Jean 1950 p.118.
٣٦- Denis huisman: L`ESTHE`TIQUE P.U.F.1945, CHIV P.72.
٣٧- Souriau, E.L iavenir de Lesthe`tique CASSON: Situation de l`art Moderne Paris ALCAN 1929,P.125.
٣٨- د. محمد على أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١١٢، ١١٣.
٣٩- د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني ص ٣٣٢ وانظر د. علي عبد المعطي محمد: الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة ص ١٠٠ – ١٠٤ دار المعارف الإسكندرية عام ١٩٨٥.
٤٠- دوركهايم: التربية الأخلاقية ص ٤٠. ترجمة د. السيد محمد بدوي مكتبة مصر.
٤١- د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ١١٣، ١١٤.
٤٢- محمد نور الدين أفاية: التشكيل العربي وأسئلة الثقافة مجلة الوحدة العدد ٧٠، ٧١ بيروت عام ١٩٩٠م.

الفصل الخامس

الموقف الجمالي الإسلامي

الموقف الجمالي الإسلامي

بادئ ذي بدء يثور الآن سؤال هام وهو هل ثمة موقف جمالي في الإسلام؟ أعتقد أنه لا يمكن للإنسان أياً كانت عقيدته الشك لحظة واحدة في معرفة إجابة هذا السؤال طالما اتصف ولو بقدر ضئيل من الموضوعية، والنزاهة العلمية، خاصة وأن الموقف الجمالي الإسلامي واضح في نصوص الإسلام من قرآن كريم وسنة نبوية شريفة، وقد عبر عن نفسه منذ نزول الآيات القرآنية الأولى، ولم ينفصل الموقف الجمالي في الإسلام المتجلي في مختلف صوره وأشكاله عن الموقف العقائدي الثابت في التوحيد والموقف التشريعي المتمثل في مختلف أحكام الدين وأصوله.

ويمكننا تبين هذا الموقف، في إعجاز القرآن الكريم لغوياً وبيانياً من ناحية، وتوجيه الانتباه إلى أهمية تكامل مناشط الإنسان وملكاته من ناحية ثانية، فالقرآن الكريم كان معجزة الإسلام الأولى التي تحدى به الله تعالى العرب، وجلاه في مختلف صور الجمال البلاغي والبياني والأسلوبي من ناحية، وخاطب به وجدان الإنسان عندما خاطب عقله وأدوات إدراكه من ناحية ثانية.

وإذا كان الانتفاع المعرفي بالكون متوجهاً بالترقية إلى الملكات الروحية ذات الصفة التقديرية أو المعيارية، وعلى رأسها العقل، فإن مجالاً آخر للانتفاع الروحي بالكون كان مناط اهتمام التحضر الإسلامي، وهو الانتفاع الجمالي، فمن الملكات الإنسانية، التي احتفل بها الإسلام عامة والقرآن خاصة، ملكة الإحساس الجمالي، وهي التي بها يتنعم الإنسان بمظاهر الجمال المتنوعة المبثوثة في الكون، ويرتقي من خلال ذلك التنعم إلى آفاق رحبة من الحياة الروحية.

وقد جاء القرآن الكريم يوجه الإنسان إلى مباشرة الكون مباشرة انتفاع جمالي، وذلك ما

يبدو في عرض مشاهد لا حصر لها من مشاهد الطبيعة عرضاً تصويرياً يبرز مسحة الجمال فيها، فيثير في الإنسان حاسته الجمالية، ويستدعيها كي تتفاعل مع تلك المشاهد.

ومما يندرج في ذلك قوله تعالى: «إنّا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب»(١) وقوله تعالى: «وأنزل لكم من السماء ماء فأنبتنا به حدائق ذات بهجة ما كان لكم أن تنبتوا شجرها أإله مع الله بل هم قوم يعدلون»(٢).

وقوله تعالى: «والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون. ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون»(٣). وقوله تعالى: «ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفاً ألوانها ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود. ومن الناس والدواب والأنعام مختلف ألوانه كذلك إنما يخشى الله من عباده العلماء»(٤).

هذه المشاهد الجمالية وغيرها في القرآن كثير تدعو الإنسان إلى علاقة أبعد من علاقة الاختبار الحسي لظاهر المادة، وأبعد أيضاً من الاستنتاج العقلي للدلالة المجردة، إنها علاقة التفاعل الوجداني بين الإنسان بحاسته الجمالية، وبين الكون بمظاهر الإبداع الإلهي فيه، فإذا الكون يتحول من مجرد موجود خارجي إلى عامل فني، يغذي في داخل الإنسان فطرة إلهية، وينميها، بما يغرس من معاني المحبة والرأفة واللطف، فإن متعة الجمال من شأنها أن تربي النفوس على هذه الخصال.

وقد تكون متعة الجمال بمشاهد الكون نازعة بالإنسان منزع الشهوات المادية، بما تزين من حب التملك والاستحواذ والسيطرة على ما هو جميل، للاستبداد به، والدوام عليه، وبما تقوي من غرائز، فتطلب لها تنفيساً مادياً.

وحتى لا تؤول العلاقة الجمالية مع الكون إلى هذا المآل جاءت المشاهد الجمالية في القرآن الكريم توجه دوماً للانتفاع الجمالي بالكون توجهاً يرتقي به إلى آفاق المطلق المجرد، ويصرفه عن النزوع المادي، فإذا بمشاهد الكون الجمالية تعرض دوماً في معرض البيان للإبداع الإلهي: إظهاراً للقدرة والحكمة، أو إبداء للمنة، أو إثباتاً للوحدانية، كما يبدو في الآيات الآنفة الذكر، وفي أمثالها(٥).

إن من شأن هذا التوجه الصريح أو الضمني أن يحفظ الانتفاع الجمالي بالكون في وجهة التنمية الروحية للإنسان، ويعصمه من التقهقر إلى حضيض الشهوات المادية الهابطة.

وقد كانت الحضارة الإسلامية تتجه في خطها العام بهذا التوجيه القرآني، وهو ما بدا في الآداب والفنون الإسلامية من التغني بمشاهد الطبيعة في مختلف عناصرها، كما حفلت به

الأشعار ودواوين الأدب، وكما بدا في المحاكاة الفنية لصور الطبيعة في الزخارف والرسوم التي توشي بها العمائر والبسط والأدوات المختلفة، مما ميز الفن الإسلامي عن الفنون في سائر الحضارات الأخرى.

وأيما مشهد كان مناط تغنٍّ أو محاكاة وجه في ظاهره أو باطنه وجهة روحية، حيث كان يقصد به وجه الله تعالى، فلم يكن يخلو في الغالب من أن يدرج في سياق يظهره مجلى من مجالي الصفات الإلهية: قدرة وحكمة، ورحمة ولطفاً، وقد كانت الفنون الإسلامية نتيجة ذلك أنظف الفنون وأرقاها في السلم الروحي، في حين سقطت حضارات أخرى كثيرة قديمة وحديثة في منازع فنية، اتجهت بها إلى التصوير الشهواني المادي الغليظ(٦).

وعندما دعا القرآن الكريم الناس إلى التأمل في الطبيعة وهذا واضح في عشرات بل مئات من الآيات الكريمة لم تكن دعوته تنصب على الجانب التجريبي العملي من أجل استغلال كنوز الطبيعة وإمكانياتها فحسب، وهو ما يهدف العلم إليه.

بل رافق هذه الدعوة توجيه إلى الجانب الانفعالي الجمالي والحدسي من أجل تنمية وتهذيب الإحساس البشري ورفعه إلى الدرجة التي يستحقها الإنسان باعتباره مخلوقاً متذوقاً حساساً وهو ما يهدف إليه الفن عامة، كما رأينا في مدخل هذا البحث.

والقرآن الكريم، في دعوته المزدوجة هذه تجاه الطبيعة، التأمل العلمي والحدس الجمالي، كان يخاطب الإنسان بأسلوبه الفني المعجز الذي يعرف كيف يحرك كل مكونات الإنسان وملكاته. ولم يتخل عن هذا الأسلوب، حتى عندما كان يعرض لأشد نواميس الطبيعة وقوانين الكون عمقاً وتجريداً. كل هذا في ضوء الدعوة القرآنية إلى تكامل الإنسان عقلاً وحساً ووجداناً وفي سياق تكريم الإنسان بوصفه خليفة لله تعالى في الأرض «وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة»(٧) .

هذا الإنسان الذي هو كريم عند الله منذ خلقه «ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلاً»(٨) . خاصة وأن الله تعالى قد خلقه في أحسن صورة وأجملها «وصوركم فأحسن صوركم»(٩) .

ووهب له مواهب جمة «وجعل لكم السمع والأبصار والأفئدة»(١٠). وأعطاه مكانة عالية في الكون: «وسخر لكم ما في السماوات وما في الأرض جميعاً منه»(١١) «هو الذي جعل لكم الأرض ذلولاً فامشوا في مناكبها وكلوا من رزقه»(١٢). ومكانة إيجابية في أحداث الحياة: «إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما في أنفسهم»(١٣). فإرادة الله نافذة عن طريق

إرادة الإنسان. وإن كلمة التوحيد والتي تمثل جوهر العقيدة الإسلامية إذ تأخذ بيد البصيرة الإنسانية تهديها الصراط المستقيم، إنما تأخذ بيدها إلى مجال الحق والخير والجمال، وتوحد بينها جميعاً: في السماء والأرض والنفس في الكون والذات، إنها تربية للذوق والوعي على الإحساس بكل ما هو جميل مونق يسبي الأفئدة ويفتن النواظر.

وإنها أيضاً تثبيت للإرادة الإنسانية التي هي مناط المسؤولية في الإسلام، خاصة وأنها مسؤولية فردية وشخصية، بعد اجتياز ابتلاء الفتنة والتمحيص، قال تعالى: «إنّا جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملاً»(١٤).

ولذلك يقول باحث معاصر (١٥) إن التجربة التي يدخل الإسلام فيها الإنسان تجربة فريدة في نوعها.. إنه يستجيش إحساسه بالجمال ليعيش مع الوجود لحظات من التأمل والتقرب والأنس لكي يأنس بعدها بربه الكريم. إن التجربة الإسلامية هي تجربة التذوق الجمالي في أعلى صوره وأسماها جميعاً.. إنها تنادي الإنسان أن يحيا فكراً وإحساساً في زينة مع الزينة والجمال والفن عملاً بقوله، وتسبيحاً بحمده ودعاء لرحمته.

وحين نتوقف عند بعض الآيات القرآنية الكريمة التي تصف بعض مخلوقات الله تعالى بالجمال، وهي الأنعام «ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون»(١٦) نجد أن السياق لا يكتفي في الآية بذكر (فوائد) الأنعام، «والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون». وإنما يشير كذلك إلى الجمال الذي تنطوي عليه تلك الأنعام «حين تريحون وحين تسرحون»(١٧). وهنا الأنعام ذات فوائد ومنافع يبينها الله للناس ليشكروا نعمته وفضله. ولكنه لا يوجههم إلى الفوائد الحسية وحدها في الأنعام، بل يوجههم توجيهاً صريحاً إلى «الجمال» في هذه الأنعام. جمال «حين تريحون وحين تسرحون».

فالجمال عنصر أصيل في بنية الكون والحياء. وعنصر مطلوب. مطلوب ليستمتع به الناس، وموهبة يذكر الله بها الناس ليشكروه ويعبدوه. والإشارة إلى الجمال هنا ذات دلالة واضحة لا تخفى بالنسبة للتصور الإسلامي للوجود، فعنصر الجمال عميق في هذا الوجود جداً، يتبدى في كل كائناته «الجامدة» وغير الجامدة. والإنسان خليفة الله في الأرض، مطالب أن يفتح حسه لهذا الجمال، ليلتقي أجمل ما في نفسه ـ وهو حاسة الجمال ـ بأجمل ما في الكون، وينتج من هذا اللقاء ارتقاء الإنسانية، صعداً، حين تشف وتصفو، وتلتقي بالحقيقة الإلهية على هذا الاتساع الشامل، الذي يشمل كل مجالي الجمال في الكون والحياة.

ومن هنا ليس غريباً أن نجد باحثاً معاصراً (١٨) يؤكد على أن توجيه نظر الإنسان

إلى(الجمال) في الأنعام ذات «المنافع» المتعددة له دلالته فيما ينبغي أن يكون عليه الإنسان في التصور الإسلامي، فهو مخلوق واسع الأفق متعدد الجوانب، ومن جوانبه الحسي الذي يرى منافع الأشياء، والمعنوي الذي يدرك من هذه الأشياء ما فيها من جمال وهو مطالب ألا تستغرق حسه المنافع، وألا يقضي حياته بجانب واحد من نفسه ويهمل بقية الجوانب.

فكما أن الحياة فيها منافع وجمال، فكذلك نفسه فيها القدرة على استيعاب المنفعة والقدرة على التفتح للجمال. فينبغي أن يأخذ الحياة هكذا بكلياتها، ويتلقاها بنفسه كلها، عاملاً فيها بجميع طاقاته، ليصبح جديراً بمكانه الكريم عند الله.

إذن نكتشف أن الجمال هنا يراد لذاته من أجل الارتقاء بإحساس الإنسان وحساسيته، فكيف يتسنى للبعض التساؤل عن موقف جمالي في الإسلام؟! إن الكتاب الذي يوجه الحس البشري إلى الجمال، لا في «المصابيح» التي تزين السماء فحسب، ولا في «الحدائق» ذات البهجة، ولا في «الجبال» و«الأنهار» ولا في «الضحى» الرائق و«الليل» الساجي.. وإنما في «الأنعام» كذلك.

والكتاب الذي يعبر عن توجيهه لجمال الأنعام في هذه الصورة.. الصورة المطلقة الطليقة: «ولكم فيها جمال» لا الصورة الحسية الغريبة المحدودة، من مثل: وإن هذه الأنعام لجميلة، أو وإنكم لترون جمال الأنعام.. ثم يضيف هذا الجمال(لكم).. «ولكم فيها جمال» هذا الكتاب لا يمكن أن يكون معادياً للفن!(١٩).

والكون المنبثق من إرادة الله هو في التصور الإسلامي شيء جميل، حي متحرك محس، متعاطف مع الإنسان متجاوب معه تجاوب الصداقة والزمالة والمودة. فالسماء «مزينة» بالمصابيح «ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح»(٢٠).

والتعبير بالزينة هنا تعبير موح بأن خالق الكون قد قصد في خلقه أن يجعله جميلاً، وأن الجمال جزء من بنية الكون الأصيل. والأرض التي يعيش عليها الإنسان قد جعلها الله معونة له على الحياة، وهيأها بكل ما تتطلبه هذه الحياة من مطالب «وبارك فيها وقدر فيها أقواتها»(٢١) «وجعلنا في الأرض رواسي أن تميد بهم وجعلنا فيها فجاجاً سبلاً لعلهم يهتدون»(٢٢).

«وهو الذي سخر البحر لتأكلوا منه لحماً طرياً وتستخرجوا منه حلية تلبسونها»(٢٣). ومن ثم فالوجود كله صديق للإنسان، مسخر له، ومتعاون معه، هذا الوجود الجميل، المتعاطف مع الإنسان، هو في الوقت ذاته كائنات حية ذات حس ووعي وإدراك: «فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرهاً، قالتا أتينا طائعين»(٢٤). «إنّا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال

فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان»(٢٥) «والنجم والشجر يسجدان»(٢٦).

هذا الكون الذي طالما وصفه القرآن بالكثير من الآيات، من سمات جماله أنه كون منسق متوازن، كل شيء فيه بمقادير مضبوطة لا تضطرب ولا تختل: «إنّا كل شيء خلقناه بقدر»(٢٧). «والشمس تجري لمستقر لها، ذلك تقدير العزيز العليم. والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم. لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار، وكل في فلك يسبحون»(٢٨). «وما خلقنا السماوات والأرض وما بينهما لاعبين»(٢٩). «وما خلقنا السماوات والأرض وما بينهما إلا بالحق»(٣٠).

ولتربية الإحساس بالجمال فقد أشار القرآن الكريم إلى زينة السماء كآية من آيات الله ودليل على عظيم قدرته وبديع صنعه فقال سبحانه: «ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوماً للشياطين»(٣١): «إنّا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب»(٣٢) فالسماء لا تبدو زينتها نهاراً إنما تظهر الزينة ليلاً، ففي الليل تكون السماء متلألئة بأضوائها المنثورة على صفحتها في نسق فريد وبديع.

أما الأرض فقد خلقها تعالى وأغناها بكل ما يغني بصر الإنسان متعة بالجمال وإحساساً بالجلال. يقول تعالى: «إنّا جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملاً»(٣٣) ويقدم سبحانه صوراً مما تعمر به الأرض من آفاق الزينة والبهاء، فيقول سبحانه: «وهو الذي أنزل من السماء ماء فأخرجنا به نبات كل شيء، فأخرجنا منه حباً متراكباً ومن النخل من طلعها قنوان دانية وجنات من أعناب والزيتون والرمان مشتبهاً وغير متشابه انظروا إلى ثمره إذا أثمر وينعه إن في ذلكم لآيات لقوم يؤمنون»(٣٤).

ومن نعم الله تعالى على البشر أن أودعهم القدرة على التجاوب مع هذا الكون بمجرد النظر والتأمل. فالقلب يتلقى إيقاعات هذا الكون الهائل تلقياً مباشراً حين ينفتح ويستشرف. ثم يتجاوب مع هذه الإيقاعات تجاوب الحي مع الحي، قبل أن يعلم بفكره وبأرصاده شيئاً عن هذا الخلق الهائل العجيب، ذلك أن إدراك جمال الوجود هو أقرب وأصدق وسيلة لإدراك خالق الوجود، وهذا الإدراك هو الذي يرفع الإنسان إلى أعلى أفق يمكن أن يبلغه، لأنه حينئذ يصل إلى النقطة التي يتهيأ فيها للحياة الخالدة.. وإن أسعد لحظات القلب البشري لهي اللحظات التي يتقبل فيها جمال الإبداع الإلهي في الكون. ذلك أنها هي اللحظات التي تهيئه وتمد له ليتصل بالجمال الإلهي ذاته وتملأه»(٣٥).

والفنانون الذين يعاينون ويلمسون وينظرون ويسمعون، بفطرة سليمة، هذا الوجود المتشح بالجمال والجلال الإلهي، فتهزهم المعاينة والنظر والسماع، وتحيلهم إلى قلوب تنبض عشقاً

وهياماً وشعراً، وعقول تند عن مرائيها النفعية المادية الغربية، فتحطم جدران الأشياء وتنطلق إلى ما وراء الأشياء.. وحدس ينقل أحاسيس الإنسان من سمع وبصر ولمس، من مراتبها الأولى، إلى أجهزة فذة عجيبة للتعامل مع ما في الكون من قيم وحقائق وأشكال، ويعيد إليها صفاءها الأول!!(٣٦).

ومن هنا فالقرآن الكريم الذي هو كتاب الإسلام الأول الذي يوجه الحس البشري إلى «الجمال» بلفظه الصريح لا يترك فرصة دون توجيه هذا الحس إلى الجمال بكل الوسائل «الفنية» التي تطيقها الألفاظ وهو يوجه الحس لا إلى جمال واحد، كما أدرك ذلك باحث معاصر(٣٧)، ولكن إلى كل لون من ألوان الجمال. الجمال في الطبيعة، والجمال في الحياء، والجمال في النفوس والمشاعر والتصرفات والسلوك.

وإن للإحساس بالجمال تعبيراً هو «الإبداع الفني» أو «الخلق الفني» بأنواعه وألوانه، وهو من أعمق الدلالات وأظهرها على طبيعة الحضارة وروحها وغايتها، بل على طبيعة الإنسان وروحه وغايته.

وإذا كان الفن تعبيراً عن الحضارة، ينطق بلواعج النفوس ويتغنى بأشواقها وآمالها وما ترجوه. فهل لنا أن نقول إن الفن صدى للحياة وإن العقيدة هي الخالقة للحياة؟ نعم، وإنه اعتقاد ينبغي ألا يتطرق إليه شك. ولذلك ليست العبرة بمقدار ما خلقته العبقرية من آيات الفن والجمال، وليست الأصالة المبدعة السباقة فيما خلقته العبقرية من آيات الشعر والموسيقى والغناء والتصوير والنحت وغيرها، إنما الأصالة في الحياة التي تخلقها العقيدة في نفوس الأحياء.

إن العقيدة هي كل شيء في حياة الإنسان وفي حياة الكون كله، فإذا وجدت العقيدة التي تنظر نظرة صائبة صادقة إلى الحياة والأحياء في عمومهم وشمولهم، في أزلهم وأبدهم وواقعهم، لا يضار فيها الفرد ولا تهان فيها الجماعة أو تشقى بهم البشرية، فتلك إذن هي عقيدة الوجود أو عقيدة الجمال. وما كانت عقيدة الشمول سوى عقيدة الإسلام (٣٨).

ومن هنا يمكننا أن نفهم تلك اللمسات الجمالية الحانية التي تتبدى في حياة النبي (صلى الله عليه وسلم) حين يحدثنا عن جبل أحد «الذي يحبنا ونحبه» وحين يقف حانياً على نبتة خضراء في قلب الصحراء، فيقبلها قائلاً: «ليتني شجرة تعضد»!! وتهزه أبيات من الشعر الجميل، فيخلع بردته ويمنحها للشاعر الذي غناه.

فإذا توقفنا عند آية كريمة من القرآن فيها إعجاز كوني ونفسي وجمالي هي: «زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة

والأنعام والحرث ذلك متاع الحياة الدنيا والله عنده حسن المآب».

في هذه الآية الكريمة تجتمع أهواء النفس ورغباتها في ثلاث رئيسة يتفرع عليها جل الرغائب البشرية وهي: المرأة، والولد، والمال. وقد أتت بها الآية الكريمة على هذا النسق المعجز الذي يكشف حقيقة الدوافع الفطرية.. فهي تبدأ بكلمة «زين» وبناء هذه الكلمة للمجهول يؤكد أموراً ثلاثة هي:

أولاً: أن الزينة قدر من الله.

ثانياً: أنها راسخة في سواء الكيان البشري.

ثالثاً: أنها أساس الإحساس بالجمال الذي هو أساس الإبداع في الفنون.

ذلك أن التزين هو التجميل في الإحساس الذاتي للفرد أي أن الإحساس بالجمال قد هيئ في الطبيعة البشرية، فإذا أحست فإنما تحس نتيجة شعور باطني لأنها تنشده ابتداء، وإذا رأت فإنما تتوق إلى أن يقع البصر على ما يشبع الشعور الباطني الغامر. ثم تأتي «الناس» لتقرر أن التزين إنما خلق للبشرية كلها، فالناس سواء في الإحساس الفطري بالجمال، فليس فيه طبقية ولا عنصرية ولا احتكار.

وعلى هذا المنهاج جاءت تربية القرآن لوجدان الإنسان تربية على الإحساس بالجمال وتكوين الاستعداد الفطري للإبداع في الفنون. ومن هنا يكون المسلم وحده هو الذي تتسع نفسه للتصور الإسلامي الكامل، لأن هذا التصور هو المقتضى المباشر لحقيقة إسلامه، ولأن الإنسان لا يصل إلى هذا التصور الكامل الشامل حتى يكون قد أسلم نفسه لله على طريقة الإسلام وبمفهوم الإسلام.

ومع ذلك فإن التصور «الفني» الإسلامي للكون والحياة والإنسان، وكما أدرك ذلك أحد الباحثين بحق(٣٩) هو تصور كوني إنساني مفتوح للبشرية كلها، لأنه يخاطب (الإنسان) من حيث هو إنسان، ويلتقي معه كذلك من حيث هو إنسان .

ومن ثم يستطيع أي (إنسان) أن يتجاوب مع هذا التصور. ويتلقى الحياة من خلاله بمقدار ما تطيق نفسه هذا التلقي وذلك التجاوب فيلتقي مع الفن الإسلامي بذلك المقدار.

ويتأكد هذا خاصة وأن الفن لا يعرف الحواجز، لا يعرف حواجز اللغة أو الوطن أو الجنس، إنه تعبير بشري عن الإنسانية في أوسع مجالاتها وأوسع مفاهيمها.

ومن ثم يلتقي لديه البشر جميعاً بلا تفرقة ولا انفصال. يلتقون عليه بوجدانهم وأفكارهم ومشاعرهم. ولكن التقاء البشرية كلها على هذا الجوهر الإنساني المشترك، وتعارفها على

السمات المشتركة بين الجميع (وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا) لا ينفي وجود التميز بين فرد وفرد، وبين فن وفن، وبين مزاج ومزاج، ولحكمة عليا كان هذا التمايز والاختلاف فلو كان الناس كلهم صورة واحدة لصارت الحياة كذلك صورة واحدة مكررة رتيبة مملة، لا فسحة فيها ولا تشويق. ولكنها بهذا الاختلاف مع وجود الجوهر المشترك تصبح أكثر ثراء وأوسع مساحة وأحفل بألوان الجمال(٤٠).

هذا في مجال الفرد، أما في مجال الإحساس بالجمال في مجال الأسرة: فالإسلام حين أمر بالزواج وامتدحه وحض عليه لم ينس هوى النفوس وحبها الفطري للجمال، لهذا استحب النبي (صلى الله عليه وسلم) من المسلم أن ينظر إلى تلك التي سيرتبط بها في حياته وقال: «إذا أوقع الله في نفس أحدكم من امرأة فلينظر إليها فإنه أحرى أن يؤدم بينهما» أي يؤلف بينهما. ويعطي رسول الله (صلى الله عليه وسلم) للجمال حقه فيقول: «خير النساء أحسنهن وجوهاً وأرخصهن مهوراً». فالإسلام حريص على توفير طلبة الفطرة، ولكنه حريص أيضاً على ألا يكون الجمال وحده هو الغاية، لأنه إذا كان جمال المرأة هو وحده العروة التي تربط بين الزوجين فإن كيان الأسرة يكون عرضة لأعاصير شتى تهدده بالتقوض والدثور، فللجمال الجسدي دلالة بذاته، فحتى لا ينقلب إلى نزوة جسدية خالصة، فإن الإسلام يعلو به بما يهذبه ويزكيه، ولا يهذبه ويزكيه سوى التمسك بالدين والاهتداء بروحه، يقول النبي (صلى الله عليه وسلم): «لا تنكح المرأة لجمالها، فلعل جمالها يرديها، ولا لمالها فلعل مالها يطغيها، وانكح المرأة لدينها»(٤١).

ومن هنا يعالج الفن موضوع العلاقة بين الجنسين من خلال تصوره لهذه العلاقة، من خلال تحقيقها لأهداف الحياة العليا، ومن خلال رفعها للرجل والمرأة كليهما إلى مستوى الإنسانية.. ولمراعاة «التناسق» ذاته وهو عنصر من عناصر الجمال الكوني ولذلك لا يتوقف عند الأمور الجنسية مغفلاً كثيراً من الجوانب النفسية والروحية من المحبة والمودة والسكينة التي يمكن أن يعالجها هذا الفن بين الرجل والمرأة.

كما أن الفن الإسلامي موكل «بالجمال» يتتبعه في كل شيء وكل معنى في هذا الوجود. الجمال بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حدود الحس ولا ينحصر في قالب محدود. من جبال وأنهار وأضواء وظلال.

وجمال المشاعر بما فيها من حب وخير وطلاقة وارتفاع. وجمال القيم والنظم والأفكار. وكل ذلك ألوان من الجمال يحتفي بها الفن الإسلامي ويجعلها مادة أصلية للتعبير، بل هو

يعرض الحياة كلها من خلال المعايير الجمالية(٤٢).

أما من ناحية «الجمال الشخصي» كما يقال عادة فإن الإسلام يربي المسلم كما هو معروف على مراعاة نظافته مثل إلزامه دائماً بالوضوء عند الصلاة، ووجاهته ومظاهر جماله، قال تعالى: «يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد»(٤٣).

ولقد كان النبي (صلى الله عليه وسلم) بهياً في طلعته، جميلاً في شمائله، جميلاً في هيئته وزينته، لا إرضاء لمطالب الجسد وأشواق النفس، ولكن هكذا يجب أن يكون المسلم دائماً لا يحيا إلا في جمال ولا يحس إلا بإحساس الجمال ولا يرى الناس منه غير ما هو جميل تعبداً وتقرباً لرب الجمال.

روى مكحول عن عائشة رضي الله عنها أنها قالت: «كان نفر من أصحاب رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ينتظرونه على الباب فخرج يريدهم وفي الدار كوة فيها ماء، فجعل ينظر إلى الماء ويسوق لحيته وشعره، فقلت: يا رسول الله وأنت تفعل هذا؟ قال: نعم، إذا خرج الرجل إلى إخوانه فليهيئ من نفسه فإن الله جميل يحب الجمال».

وأي رقي في الجمال والتجمل يبلغ ذلك الذي تحدث عنه خادم النبي (صلى الله عليه وسلم) أنس بن مالك عندما وصف هذا الجانب من حياته فقال: «ما شممت عنبراً قط ولا مسكاً ولا شيئاً أطيب من ريح رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، كان أزهر اللون، كأن عرقه اللؤلؤ»(٤٤). بل لقد رأينا «الجمال ـ والتجمل «نعماً يدعو الرسول ربه أن يسبغها الله على الصحابي أبي زيد الأنصاري فيقول في الدعاء له: «اللهم جمله وأدم جماله».

والإسلام في نظرته إلى جمال المرأة، فهو يرخص لها في إطار الفطرة التي خلقت عليها، ولكنه لا يترخص معها ولا مع الرجل فيما للفطرة من حقوق، إنه يعطيها حاجتها في أناة وتمهل ويعلمها في نفس الوقت كيف تأخذ الحياة مأخذ الجد وكيف تتناول الحياة تناول القدرة القادرة الملتزمة بأعباء المسؤولية، يقول سبحانه: «وقرن في بيوتكن ولا تبرجن تبرج الجاهلية الأولى وأقمن الصلاة وآتين الزكاة وأطعن الله ورسوله»(٤٥).

فالتبرج مباح غير محظور إلا أن يكون كتبرج الجاهلية، فيه تخرج الزينة عن حدودها وتصبح تهتكاً ومجوناً وتستباح حينئذ الحرمات الأخلاقية والاجتماعية. ويقدم القرآن منهاجه لتهذيب نفس المرأة حتى يكون لأحاسيسها الجمالية عمقاً راسخاً في الوجدان المؤمن والعقل البصير. يقول سبحانه: «وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها وليضربن بخمرهن على جيوبهن ولا يبدين زينتهن إلا لبعولتهن أو آبائهن أو أباء

بعولتهن أو أبنائهن أو أبناء بعولتهن»(٤٦).

أما الجنس في نظر الإسلام فهو حقيقة مهمة وعميقة وأصيلة، ولذلك حث النبي (صلى الله عليه وسلم) الشباب بالمسارعة إلى الزواج لمن استطاع القيام بأعبائه وتبعاته، لأنه أحفظ للفرج وأغض للنظر، وهذا لأن الإسلام لا يغفل عما يحدث التجاذب الفطري بين الجنسين من مشاعر وخواطر وأفكار وسلوك.

ولكنه يقيسها بمقياسه ومعياره الدائم: فما سار مع قانون الحياة والكون، فهو صالح وصواب، وما خالف هذا القانون فهو خطأ وعمل غير صالح، وقوانين الحياة هي قوانين الفطرة التي فطرها الله تعالى، لتؤدي وظائف وغايات في بنية الكون ونظامه، لا لتكبت ويقطع عليها الطريق.

ولكن الله في الوقت ذاته يطلب من هذه الفطرة ـ عن طريق شرائعه ـ أن ترتفع وتتهذب، فليس هدف الوجود كله ـ كما عبر عنه الإسلام ـ مجرد استمرار الحياة، ولكن رفعها وتجميلها، والوصول بها إلى مرتبة الجمال والكمال.

ومن هنا كانت مشاعر الجنس والحب ككل شيء في حياة الإنسان المسلم تحكمها الأخلاق الإسلامية بهذا المفهوم الشامل المستمد من قانون الوجود، ولم يكن غريباً أن يمتدح المؤمنين في هذا الشأن حين يلتزمون بتعاليم الإسلام في قوله تعالى: «قد أفلح المؤمنون الذين هم لفروجهم حافظون، إلا على أزواجهم أو ما ملكت أيمانهم فإنهم غير ملومين، فمن ابتغى وراء ذلك فأولئك هم العادون»(٤٧).

إننا نظلم الإسلام حين نجعل منه ديناً عدواً للعواطف والوجدانيات، وعدواً للتعبير الجمالي عن هذه العواطف بقصيدة جميلة أو أغنية ذات كلمات عفيفة أو لحن موسيقي يرقق المشاعر أو رسم جميل يبرز آيات في الكون.

لماذا ننسى أن أبا بكر رضي الله عنه، قد دخل على عائشة في يوم عيد فوجد عندها جاريتين تغنيان فقال أبو بكر: أبمزمور الشيطان في بيت النبي ((صلى الله عليه وسلم)) فقال له النبي الكريم: «يا أبا بكر إن لكل قوم عيداً وهذا عيدنا»(٤٨).

ولمَ ننسى أيضاً ما رواه البخاري عن عائشة ـ رضي الله عنها ـ أنها زفت جارية يتيمة كانت فيّ حجرها لرجل من الأنصار. فدخل رسول الله ولم يسمع الغناء. فقال: يا عائشة ألا بعثت معها من يغني، فإن الأنصار يحبون الغناء. فلو بعثتم معها من يقول: «أتيناكم أتيناكم فحيونا نحييكم»(٤٩).

ومن هنا فليس هناك فقيه مجتهد، من فقهاء الإسلام، قد حرم الغناء كفن من الفنون الجميلة،

كما يذكر ذلك باحث معاصر(٥٠) وإنما كان التحريم أو الكراهة للغناء الذي انحط عن مرتبة الفن الجميل إلى درك الفسق والعهر والمجون.. أو ذلك اللون من السماع الذي لم يقدمه أصحابه أو يمارسوه على أنه من «المباحات» وإنما جعلوا منه «عبادة» من العبادات الدينية و«شعيرة» من الشعائر الإسلامية؛ «وقربة» يتقربون بها إلى الله.

بل وقدموه ـ لهذه الصفة ـ على العبادات المفروضة والمسنونة بنصوص البلاغ القرآني والبيان النبوي ـ والتي لا يجوز فيها الابتداع ـ فهذا اللون من «سماع الصوفية الباطنية» هو الذي حرمه عدد من الفقهاء، لا لأنه غناء، وإنما كبدعة في الدين.. وشددوا عليه وعلى المبتدعين له النكير عندما كانت (الغنوصية الباطنية) والبدع التي ابتدعها في الدين، الخطر المحدق بهويتنا الحضارية الإسلامية، طوال عصر التراجع الحضاري. ولذلك لابد من مراعاة ضوابط لهذا الأمر، حتى لا يخرج عن حدوده المشروعة.

ولذلك فإنه لأساس جوهري لإبداع فن إسلامي أن يكون العمل فيه على مراعاة مبدأين ضروريين وهما: أولاً: أن الإسلام رسالة عالمية، لابد من أن تتسامى فنونه إلى المستوى العالمي لاسيما وأن المحنة عالمية يقول سبحانه: «كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله»(٥١).

ثانياً: أن الأمة الإسلامية هي أمة الريادة العقائدية والفكرية والإنسانية للبشرية كلها.. وإنها لريادة لا تعرف الجموح أو التطرف الغرائزي.. ولا تعرف التعالي التعصبي العقيم.. ولكنها قصد السبيل.. فعلى الفنون الإسلامية إذن أن ترتفع إلى مستوى الريادة المعتدلة في تصوير القيم الإنسانية وتصوير أشواق الفطرة وآمال الإنسان وآلامه، استرشاداً بقوله تعالى: «وكذلك جعلناكم أمة وسطاً لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيداً»(٥٢).

وبناء على هذين المبدأين فإنه يجب لإنشاء فن إسلامي أن يكون محققاً وملتزماً في إبداعه بقيمتين إسلاميتين إنسانيتين: أولاهما تبين أوجه الحلال وأوجه الحرام، وثانيتهما تحدد الموازين والمعايير التي تحكم الرقابة الذاتية في حالة الإبداع الفني والرقابة الموضوعية في حالة صناعة الأثر الفني وإخراجه(٥٣). وسوف نتناول هذا الجانب الرقابي في فقرات لاحقة.

وحين نحاول الإفادة من القرآن في مجال الفن ـ من حيث إنه مصدر معايير الالتزام الفني ـ فسنلجأ إلى ناحيتين معاً: المفاهيم وطرائق الأداء. لا لتقليدها.. وإنما لالتقاط «التوجيه» الذي تحمله، والنسج على منواله فيما ننشئ من الفنون. فحين نجد أن القرآن يحتفي بمشاهد الطبيعة إلى حد يلفت النظر.. فإننا نكون إسلاميين حين نتشبع حسناً بهذه الحفاوة، ونحس بالتجاوب

الحي مع الطبيعة، بوصفها مشاهد جميلة متناسقة خارجة من يد المبدع العظيم، ثم نحاول التعبير عن هذه التجارب في صور حية موحية جميلة.

وحين نجد القرآن يستخدم القصة للتربية، ويضمنها كل توجيهاته المتمشية مع مفاهيمه عن الكون والحياة والإنسان، فإننا نكون إسلاميين في فننا، حين ننشئ القصة الهادفة، ونستخدمها للتوجيه الفني لا الوعظي ونجعل هذا التوجيه في سبيل رفعة الإنسان وطلاقته لا في سبيل هبوطه وانحلاله، مع عدم الإخلال «بالواقعية» التي تحملها الفكرة الإسلامية، واقعية الواقع الكبير الذي يشمل الضرورات ويشمل الأشواق ويوازن بين الضرورات والأشواق، ويعطف على لحظة الضعف والهبوط، ولكنه يحاول أن يصعد منها إلى لحظة الرشد والإفاقة والانطلاق(٥٤).

وحين نجد القرآن يستخدم في التعبير طريقة التصوير، فإننا نكون إسلاميين في فننا وقرآنيين حين نتخذ هذه الطريقة في تعبيرنا الفني عن المشاعر والخلجات والحركات، والتصرفات، لإحياء الصورة وتجسيمها وخلع الحياة عليها حتى تصل إلى الوجدان حية متحركة عميقة التأثير(٥٥).

والفن الإسلامي مع ذلك ليس «مقيداً» بالموضوعات، ولا بأغراض التعبير القرآنية ولا طرائق التعبير. فله أن يختار من الموضوعات والأغراض والطرائق ما يشاء.

ولكنه مقيد بقيد واحد: أن ينبثق من التصور الإسلامي للوجود الكبير، أو على الأقل ألا يصطدم بالمفاهيم الإسلامية عن الكون والحياة والإنسان، ولا ينحرف عن هذه المفاهيم. والمسألة هنا ليست مسألة «الدين» بمفهومه الضيق، ولا مسألة «العقيدة» بمعناها التقليدي. إنها مسألة أن التصور الإسلامي كما يعرضه القرآن.. التصور الصحيح المتمشي مع فطرة الكون كله والوجود، والذي تنطق به الفطرة البشرية ذاتها حين تهتدي إلى الناموس، الذي يصح أن يقال فيه إن مقاييس الجمال فيه هي مقاييس كونية، تستند إلى التناسق الملحوظ في الكون الكبير، وأي تصور آخر يصطدم به أو يعارضه، هو تصور منحرف عن الناموس الأكبر الذي يشمل الوجود.

وليس من حق الفن أن ينحرف عن ذلك الناموس لأنه بذلك يخرج عن «الجمال» الفني، الذي يتسق مع الجمال الكوني الكامن في فطرة الوجود(٥٦). وليس التعبير عن الحياة أصواتاً شجية فحسب، ولا مجرد أصداء جوفاء تنبعث من فراغ الدعة والاستسلام. وليس كذلك مجرد حلية يتحلى بها الناس استكمالاً للوجاهة وحسن الزينة.

إن التعبير عن الحياة حياة في ذاته، وهو لا يكتسب حياته إلا من المقومات الواقعية لوجوده الإنساني. وهذا الذي يكتسبه ليس من نافلة تضاف بل هو منه وإليه، وأعني أنه يأتي من

التفاعلات الحيوية للناس ويرتد إليهم تربية لإحساسهم بالجمال وتزكية له.. بهذا يستطيع التعبير أن يعلم الإنسان كيف يجعل من حياته فناً جميلاً، والفن الجميل معاناة تمثل رؤية مستبصر.

ومن هنا فالفن الجميل هو ذلك الذي يساهم في الارتقاء بحياة الإنسان سمواً، ويساعد الإنسان على تقريب شقة الخلاف بين ما يغي وما ينبغي، ويزيل كل التوترات التي تنشأ في نفس ذلك الإنسان، مما يساعد على توحد شخصيته وتكاملها. وإذا أدركنا ان الفن هو محاولة البشر أن يصوروا حقائق الوجود وانعكاسها في نفوسهم في صورة موحية جميلة، وأن مكان الفنان يتحدد بمدى المساحة التي تشملها الحقيقة التي يشير إليها العمل الفني أو يرمز لها من كيان الكون والوجود.. إذا أدركنا ذلك فقد أدركنا في الوقت ذاته أن الفن الذي ينبثق عن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان، هو أرفع فن تستطيع أن تنتجه البشرية. إن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان ـ كما يذهب إلى ذلك بحق باحث معاصر ـ (٥٧) هو أشمل تصور عرفته البشرية حتى اليوم. وهذا يعود في رأي الباحث إلى أنه التصور الذي لا يأخذ جانباً من الوجود ويدع جانباً آخر. وإنما يأخذ الوجود كله بمادياته وروحانياته ومعنوياته، وكل كائناته.

إنه التصور الذي لا يجعل الحس بمعزل عن الحياة المنبثة في أعماق الكون، بل يطلق الحس ليتملى الحياة في كل شيء في هذا الكون، ويتصل بها اتصال المودة والقربى والإخاء.

إنه التصور الذي لا يأخذ الإنسان جسماً ويدعه روحاً، أو روحاً ويدعه جسماً، أو جسماً وروحاً بغير اعتبار لطاقة العقل. ثم هو لا يأخذ هذه العناصر متفرقة منفصلة، بل يأخذها مترابطة متحركة ـ مع ترابطها ـ في واقع الحياة.

ولا يأخذ الإنسان فرداً ويدعه جماعة، ولا جماعة ويدعه فرداً، وإنما ينظر إليه في ذات الوقت بوصفه فرداً وجماعة مترابطين ممتزجين غير منعزلين في الكيان.

ولا يأخذه ضرورات قاهرة ويدعه أشواقاً طائرة، ولا أشواقاً ويدعه ضرورات، وإنما يأخذ بمجموعه كله، عاملاً حساب الضرورات والأشواق، ومكان كلتيهما من نفسه ومكانها مر الحياة، وأصالتها في هذه وتلك ودورها المرسوم هنا وهناك.

ثم هو بعد ذلك لا يأخذ الإنسان وحده منعزلاً عن بقية الكون، أو منعزلاً عن بقية الأحياء وإنما هو يأخذ الإنسان وغيره من كائنات الأرض، وكائنات الكون، ويأخذ في اعتبار «الأحياء» وغير الأحياء، جاعلاً الكون كله بيئة شاملة للإنسان.

ومن هنا فليس غريباً أن نجد أن الحكم العربي الإسلامي منذ أن استقر على يد الأمويين ف

القرن السابع الميلادي، حتى وجدنا الخلفاء والأمراء والعرب والمسلمين على تنوع توجهاتهم الدينية والسياسية، يشجعون الفنون والآداب التي ساهمت في بناء الحضارة الإسلامية مثلما كانوا يشجعون العلم الذي ساهم في هذا البناء.

فمن قبة الصخرة في القدس والجامع الأموي في دمشق. إلى جامع القيروان في تونس، وجامع ابن طولون في مصر، ومن اختراع تقنية الخزف ذي البريق المعدني إلى آلاف القطع الخزفية الرائعة والمنحوتات الخشبية والعاجية والمعدنية إلى المخطوطات الحاوية على نماذج بديعة من أنواع الخط العربي وعلى رسومات ملونة قيمة.

نحن أمام حركة فنية مدهشة استمرت ألف عام، ودلت على ذوق فني رفيع منذ اللحظة الأولى التي تنزّل فيها الوحي على النبي (صلى الله عليه وسلم)، خاصة وأننا وجدنا القرآن يتخذ من القصة مثلاً وسيلة لإبلاغ الدعوة وترسيخها ونشرها، يؤلف بين الغرض الديني والغرض الفني، بحيث يتخذ من الجمال الفني والتصوير التعبيري طرائق للتأثير النفسي والوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية(٥٨). فالفن والدين كلاهما عميق الغور في النفس والحس، ولاشك أن صفاء النفس مدعاة طبيعية لحسن التلقي لمجالي الدين والفن. وسوف نتوقف عند القصص القرآني طويلاً حين نتناول هذا الفن. ولا ينبغي أن ننسى فن الخط العربي المرتبط باللغة العربية المنزل بها القرآن الكريم. فقد أكد الكثير من الدراسات الجادة على أثر اللغة العربية البالغ في دفع عملية الارتقاء الفني للخط العربي، فاعتبره البعض «فن اللغة العربية»، من حيث إنها ظلت تعتبر الوعاء الواقي للشرائع والقوانين السماوية والدنيوية التي سنها الإسلام.

وتحتم على الدولة الإسلامية الفتية وعلى شعوبها الاهتمام باللغة العربية اهتماماً فائقاً وذلك بنقلها من مستوى المشافهة إلى مستوى الكتابة، بهدف حمايتها أولاً من محاولات هيمنة اللغات الأخرى، وتطويرها ثانياً كي تتواءم مع التطورات الجغرافية والديموغرافية والسياسية الجديدة، ولتثبيتها ثالثاً كلغة أم أساسية كي تستطيع الاستمرار بالمهمة التي أنيطت بها ألا وهي نشر التعاليم الدينية الجديدة بين هذا الخليط الكبير من الشعوب والإثنيات والأديان والمذاهب. بالإضافة إلى اعتبار هذه اللغة وسيلة من وسائل توحيد المجتمعات الإسلامية الكثيرة التنوع الإثني والديني.

ومن هنا فقد أكد الفنان المسلم على أهمية الحضور الجمالي للكلمة المقدسة في الأمكنة المقدسة وأكد على القيمة الجمالية المطلقة للأشكال الهندسية، وبشكل خاص على الخط العربي الذي يعد من أكثر هذه الأشكال قداسة لارتباطه المباشر بدلالتها اللغوية المقدسة.

ومن هنا تحول الخط العربي إلى فن تشكيلي له عناصره، ومقوماته الخاصة به، حيث يمكن

أن تتم اللوحة كتابة وتكويناً (شكلاً ومضموناً) باستخدام الألوان المتعددة، أو اللون الواحد بدرجاته، أو اللونين (أبيض وأسود، أو غيرهما) كما يمكن أن تكون الكتابة جزءاً من اللوحة التشكيلية، أو أن تكون الحروف في لوحة ما عناصر لا تتعلق بالمضمون، أي أن الحروف، هنا، تكون أشكالاً وهياكل متممة للوحة فقط. وفي هذا المجال تعددت الأساليب التي تناولت الخط العربي في الفن التشكيلي.

وقديماً كان الخط العربي مقتصراً على تنويعات الخط والزخرفة، وذلك لأسباب دينية، ثم بدأت تدخل الرسوم المنمنمة، التي تحتوي على مخلوقات حية بشرية في الكتب المختلفة على سبيل الشرح والتوضيح أو لوحات مرافقة للقصص والمقامات.

ولكن الخط ظل هو الأساس الذي أبدع فيه الفنانون العرب والمسلمون، خاصة في مجال تزيين القصور والمساجد وغيرها. وخلفت لنا العصور القديمة آفاقاً من اللوحات الفنية، القائمة كلياً على الكتابة والزخرفة العربية، كما حوت بطون الكتب أعداداً كبيرة من لوحات الكتابة، فقد تفنن الخطاطون في زخرفة وتذهيب الكتب، خاصة نسخ القرآن الكريم، مستخدمين الألوان المختلفة بشكل متناسق جميل، أضفى على الكتب روعة وجمالاً.

وقد أبدع الفنانون القدماء لوحات تشكيلية معتمدة على الحروف والجمل العربية، المقروءة والواضحة أحياناً، والغامضة والمعقدة أحياناً أخرى، بحيث تتضمن اللوحة تشكلاً ما لحيوان أو طائر،أو هيكل بشري، أو غيره، مؤلفاً من كلمة واحدة، أو جملة، أو أسماء أشخاص، بتراتيب متوازية، أو غير متوازية. ولكنها تعطي في النهاية تكويناً معيناً يظهر كلوحة تشكيلية تامة.. كما انتشرت اللوحات المكتوبة بشكل متناظر من الجانبين أو من أربعة جوانب أي من اليمين واليسار، أو من اليمين واليسار والأعلى والأسفل. وكانت تكتب على جدران المساجد والقصور وخاصة في عهود السلاجقة والفاطميين والأيوبيين وفي الأندلس والمغرب، ثم في العصر العثماني(٥٩).

هذا على مستوى ممارسة الفنون في مختلف مجالاتها الإسلامية، أما إذا توجهنا وجهة فلسفية فلن نجد في الحقيقة كتاباً صادراً عن مفكر مسلم أو عربي، يفرد للجمال موضوعاً مستقلاً، أو يتحدث عن علم الجمال، وفلسفة الفن، فيما عدا ما أورده المقريزي(٦٠) في مخطوط لم يصل إلينا، موضوعه التزويق وأخبار المزوقين، وفيما عدا كتابات متفرقة عن «الخط» من حيث هو فن له أسسه وجماليته وأساليبه، وعدا دراسات مستفيضة عن الشعر والموسيقى، ومن خلال ذلك قدم الكندي والفارابي وابن سينا رؤى جمالية فلسفية موزعة لابد من جهد لتجميعها واستقرائها

أما الفكر الصوفي الذي انطبع بطابع الخيال الباطني، فلقد كان حدسياً بذاته، وتحدث عن الجمال الإلهي، وأكثر من حديثه عن الجمال الموضوعي، كذلك نرى مفهوم الجمال عند الفارابي وابن سينا على أنه صفة لوجود الموجود، وهو متعلق بالكمال. ولذلك فهما يتحدثان عن جمال الله وجمال المعقولات، وهو الجمال الحقيقي المطلق وليس النسبي.

أما أبو حيان التوحيدي الذي تكلم عن الصنائع في كتبه على لسان كثير من معاصريه، فقد قدم لنا ما يمكن أن يسمى بفلسفة الفن، فأقام قبل ألف عام، علماً للجمال جديراً في تأويل الإبداع الإسلامي وتعريفه(٦١) وسوف نعرض لنظريته في فصل لاحق.

وقد انبثقت بعض من النظريات الجمالية والفنية لكثير من المفكرين المسلمين مستلهمة روح الإسلام وصادرة عن أصوله العقائدية والثقافية، ويمكننا أن نتبين كثيراً من هذه النظريات عند مختلف المشتغلين بالفكر الإسلامي وعلومه خاصة منها اللغة العربية، ولذلك سوف نتوقف طويلاً عند أحد أصحاب هذه النظريات الجمالية البارزين وهو أبو حيان التوحيدي في موضع لاحق، حين نتحدث عن تأسيسه لفلسفة علم الجمال في الإسلام.

كما سنتطرق إلى كثير من النظريات والرؤى الإسلامية في الفن والجمال حين نتناول التصوير والزخرفة والعمارة تلك الفنون التي تأثرت إلى حد كبير بالإسلام، وصدرت عن روحه ورؤاه الكونية العميقة.

وستتبلور تلك النظريات الفلسفية حين نتوقف عند فلسفة الفن الإسلامي محاولين استكناه مبادئ تلك الفلسفة ومحاورها، خاصة وأن الفن الإسلامي يحتاج بلا شك إلى رؤية فلسفية تكشف إطاراته، وتدفع به إلى أن يقوم بدوره في الحضارة الإسلامية كما قدر له أن يكون.

الهوامش

١- سورة الصفات آية ٦
٢- سورة النمل آية ٦٠.
٣- سورة النحل آية ٦.
٤- سورة فاطر آية ٢٧ – ٢٨.
٥- د. عبد المجيد حسن النجار: ارتفاق الكون في التحضر الإسلامي، ص ١١٦ مجلة الشريعة الإسلامية العدد ٣٠ الكويت ديسمبر عام ١٩٩٦م.
٦- السابق ص ١١٧.
٧- سورة البقرة آية ٣٠.
٨- سورة الإسراء آية ٧٠.
٩- سورة التغابن آية ٣.
١٠- سورة الملك آية ٢٣.
١١- سورة الجاثية آية ١٣.
١٢- الملك آية ١٥.
١٣- سورة الرعد آية ١١.
١٤- سورة الكهف آية ٧.
١٥- محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون ص ١٩، ٢٠، مصر ١٩٨٤.
١٦- سورة النحل آية ٦.
١٧- سورة النحل آية ٦.
١٨- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ٢٩ دار الشروق، الطبعة السابعة ١٩٨٧م.
١٩- السابق ص ١٣٩.
٢٠- سورة الملك آية ٥.
٢١- سورة فصلت آية ١٠.
٢٢- سورة الأنبياء آية ٣١.
٢٣- سورة النحل آية ١٤.
٢٤- سورة فصلت آية ١١.
٢٥- سورة الأحزاب آية ٧٢.
٢٦- سورة الرحمن آية ٦.
٢٧- سورة القمر آية ٤٩.
٢٨- سورة يس آية ٣٨ – ٤٠.
٢٩- سورة الدخان آية ٣٨.
٣٠- سورة الحجر آية ٨٥.
٣١- سورة الملك آية ٥.
٣٢- سورة الصافات آية ٦.
٣٣- سورة الكهف آية ٧.

٣٤- سورة الأنعام آية ٩٩.
٣٥ - سيد قطب: في ظلال القرآن ج ٢٢.
٣٦- د. عماد الدين خليل: شيء عن الموقف الجمالي في الإسلام ص١٤٥، مجلة العربي العدد ٢٣٨ سبتمبر عام ١٩٧٨م.
٣٧- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٤٠.
٣٨- محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون ص ٣٨.
٣٩- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٨٣.
٤٠- السابق ص ٢٢٢.
٤١- محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون ص ٢٢، ٢٣.
٤٢- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٣٥.
٤٣- سورة الأعراف آية ٣١.
٤٤ رواه مسلم والإمام أحمد.
٤٥- سورة الأحزاب آية ٣٣.
٤٦- سورة النور آية ٣١.
٤٧- سورة المؤمنون آية ١ – ١٠.
٤٨- رواه ابن ماجه في سننه ج ١ ص ٦١٢ تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، طبعة عيسى الحلبي مصر.
٤٩- رواه الإمام أحمد بن حنبل في مسنده ج٣ ص ٣٩١ بيروت بدون تاريخ.
٥٠- د.محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة ص ٧١ وما بعدها، مصر.
٥١- سورة آل عمران آية ١٧.
٥٢- سورة البقرة آية ٤٣.
٥٣- محمد عبد الواحد حجازي : موقف الإسلام من الفنون ص ١٥.
٥٤- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٤٠، ١٤١.
٥٥- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن.
٥٦- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٤١.
٥٧- السابق ص ١٣، ١٤.
٥٨- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن ص ١٤٣.
٥٩- علي محمد أمين: عبقرية الخط العربي، مجلة الوحدة العدد ٩٠، بيروت ١٩٩٢.
٦٠- حاجي خليفة: كشف الظنون ج٢ ص ١٣٩٦.
٦١- د. عفيف البهنسي: فلسفة الفن عند التوحيدي ، دار الفكر، دمشق عام ١٩٨٧.

الفصل السادس

المعاينة أو الحدس والتعبير الفني الإسلامي

المعاينة أو الحدس والتعبير الفني الإسلامي

بصرف النظر عن النظريات الفلسفية الخاصة بالتعبير الفني، هناك حقيقة لا خلاف عليها وهي أن الإنسان يجني من عملية التعبير الفني ذاتها لذاتها رضاء نفسياً وغبطة روحية. وهذا الرضا وتلك الغبطة التي يجنيها من التعبير والتذوق الفني هما من أرقى أنواع البهجة التي ينعم بها الإنسان الفنان.

إذ يتميز التعبير الفني عن أنواع التعبير الأخرى بأنه لا يرتبط بتحقيق غاية عملية أو غرض آخر غير تحقيق هذا الرضا الفني، وقد يكون العلم أيضاً تعبيراً حراً لا يهدف إلى تحقيق غرض عملي غير الكشف عن الحقيقة.

فالمعرفة العلمية غاية في ذاتها ومجرد ممارستها يبعث في النفس السرور والبهجة، لأن العلم قد يعرف بأنه تعبير باللغة والرموز والأشكال عن الحقائق التي تقع في خبرة الإنسان. وقد يستهدف العلم غايات عملية ولكنه في أغلب الأحيان معرفة لذاتها كما قال أرسطو. ولكن خلو هذا التعبير من استخدام الوسائل الحسية التي تضفي عليه صفة الجمال لا يجعله فناً. فلوسائل التعبير وطرقه قيمتها في الفن. بل يرى البعض في وسائل التعبير وحدها العنصر الرئيس الذي يتقوم به الفن.

وقد تعبر الفنون الأدبية والتشكيلية عن موضوع معين، ولكن الموضوع يكاد ألا ينكشف في فن مثل الموسيقى والرقص. لذلك يعتمد الفن على تلك الخصائص الحسية التي تؤثر في الإنسان بما لها من إتقان الشكل وجمال الصورة.

إننا نقول إن عملاً فنياً معيناً «يحركنا» وهذا تعبير دقيق. فالعملية التي تحدث داخل المتفرج

عملية وجدانية، فهي تحدث مصحوبة بكل الانعكاسات التلقائية التي قد يربطها العالم النفساني بعاطفة ما. ولكن ربما كانت الحقيقة هي ما قالها اسبينوزا وكان أول من أبرزها(١) وهي أن العاطفة تصبح عاطفة حالما تكون فكرة واضحة ومتميزة عنها.

ويعد ارنست فيشر الفن أولاً شكلاً من أشكال العمل، وهو ما يستدعي وجود معرفة سابقة وما يعني إبراز مضمون الفن على أنه عملية خلق إبداعي لا عملية محاكاة للطبيعة، وما يجعل مهمة الفنان مهمة إنسان يبحث، لا مربياً يعلّم، فالعمل الفني ليس مجرد نسخة من الحقيقة الموضوعية، ولا مجرد إسقاط للذات الداخلية، بل هو تعبير عن علاقة عميقة بين الإنسان والعالم، عن علاقة إيجابية لا يفقد فيها الفنان ذاته.

والفن إذن في أحد جوانبه بناء وإعادة بناء للواقع الاجتماعي على مستوي إنساني، وكل عمل فني هو «نموذج» لهذه العلاقة وتصوير للواقع يعبر عن أسس العلاقات الإيجابية بين الإنسان والعالم في لحظة من لحظات الزمان.

وهو أيضاً إحساس عميق بالوجود وما وراءه من مفاهيم وقيم مطلقة، ولذلك فالفن عامة، والفن الإسلامي خاصة هو نوع عميق من الحدس الشامل، ويبدو التصوير العربي، كما سنرى فيما بعد، إلى حد بعيد عملاً حدسياً صرفاً يشترك في تصوره، العقل ممتزجاً بالعاطفة، دون أن يتاح لواحد منهما أن يستقل في انفعاله، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعدة، كما هو الأمر في الغرب، أو لتكوين عمل صوفي صرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء إلى الوهم والهذيان وحلم اليقظة، كما هو معروف في الفن الحديث السريالي.

فالفن العربي ليس فناً واقعياً بهذا المعنى الحسي المباشر، وليس فناً «فوق الواقع» Surrealiste وليس هو «فن ما بعد الواقع» Mtaphysique بل هو فن حدسي يلتقي في منطقه مع منطق الفن المبدع بحسب تفسير «برجسون»(٢) وكروتشه»(٣) اللذين تحدثا عن الحدس Instuittion كآلية أساسية لبناء العمل الفني.

ونحن نعتقد مع باحث معاصر(٤) أن المثال الذي يمكن أن يقيم عليه أصحاب فكرة الحدس فهمهم للجمال هو الفن العربي الإسلامي. وثمة فرق واضح يجب أن ننتبه إليه بين كل من الحدس الجمالي والحدس الفلسفي، فالحدس الفلسفي قد يكون صواباً أو خطأ وقد ينصب على الوجود أو العدم، أو الضرورة أو الاحتمال، أما الحدس الجمالي فموضوعه القيمة الجمالية التي تتحدد عناصرها في ثالوث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق.

ويتحدد إدراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير

الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالي.

والحدس الفني يجعل من الإنسان ركيزة أساسية في العمل الفني، فبالإنسان ينكشف الوجود حدسياً من خلال تلك الأعمال الفنية التي يبرع في صياغتها ذلك الإنسان، وعن طريق الحدس يتم الكشف عن أعماق الوجود، وإذا كان التوحيد هو أخص ما يميز الدين الإسلامي، فإن مبدأ الوحدانية يتلاقى مع مبدأ الكونية في الفكر العربي الإسلامي، أي أن الإنسان ليس أكثر من جزء مغفل في رحاب الكون اللانهائي، وهو مع ذلك يحمل في أعماقه معاني المطلق، وكما يقول محيي الدين بن عربي:

وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

ولهذا فإن الفن الإسلامي يقوم على معنى الحدس، إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الخالد.

والحدس يختلف عن الإحساس، فالأول يجتاز الحدود العرضية والعادية لكي يستقر دون أية مقدمات ذهنية في عالم المطلق عالم الله. أما الثاني فإنه الصور الواقعية المحددة التي نتجت عن آلية رياضية(٤).. وهكذا فإن الفنان العربي لم يقم وزناً للمحسوسات طالما أنها ستبقى في الأثر الفني ضمن حدودها المادية.

بل اهتم بالجوهر واندفع وراء المطلق وراء الله. لكي تنتقل معرفته بالقدر الأكبر من الدلالة الوجدانية «يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه»(٥).

وكذلك فإن الفنان العربي لم يكن مصوراً بالمعنى الذي عرفه الغرب ـ وسوف نشرح هذه النقطة بالتفصيل في فقرات تالية ـ فلقد حفل الفن الغربي كما هو معروف بمعالم الإنسان، بالشكل العرضي، بالجسد.

فمنذ عهد الإغريق كان «زفس» المثل الأعلى للقوة وأبوللون المثل الأعلى للإبداع، وفينوس ربة الجمال وأثينا ربة الحكمة صوراً للكمال الجسدي، مما يدل على أن الجوهر والحق تمثل في الشكل العرضي وفي الجسم البشري عند الغرب، بينما نرى الإنسان المادي والروحي عند العرب والمسلمين مندمجاً في روح العالم لكي يصبح جزءاً من مصدر الإمكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء من الأشياء المألوفة والعرضية.

ولهذا فإن الفن عند الغرب لم يكن في الواقع إلا معرفة حسية، أما الفن الإسلامي فلقد كان قائماً على المعرفة الحدسية. ولقد تخلص الفنان الغربي في العصور الحديثة من الحدود الضيقة

التي التزم بها خلال تاريخه الفني الطويل فحاول عن طريق المدارس الجديدة وخاصة التجريدية، التعبير عن المطلق وإهمال كل ما هو عرضي.

ولقد رافق ذلك تفسير فلسفي للفن قام به برجسون الفرنسي Pergson وكروتشه Croc الإيطالي اعتبرا فيه الفن معرفة حدسية، ولقد قارن بريون Brion الظاهرة الجديدة للفن الغربي مع الفن العربي وأثبت أن هذا الانعطاف تم بتأثير الفن العربي(٦).

والاتجاه الذي يجعل من الفن رؤية حدسية أو روحية، هو اتجاه مثالي، حيث يرى المثاليون أن الفن رؤية حدسية يدرك بها الفنان حقائق الأشياء، ويمثل هذا الاتجاه في العصر الحديث كروتشه الذي تابعه كل من كلنجود وصموئيل الكسندر.

ولقد عرف كروتشه الفن، كما مر بنا، بأنه «حدس» للدلالة على أن الفن إحساس عميق، وأنه مستقل عن أية دلالة نفعية أو منطقية أو أخلاقية، وعلى الرغم من أنه قد يتضمن كل هذه المضامين، ولكن الطابع الأساسي والأثر الكلي له أنه معرفة حدسية.

ولا يعني قوله بأن الفن حدس أو أنه صورة خالصة، أن الفن شطحات خيالية بغير ضابط أو هذيان أو حلم فقد أظهر عمق قدرته على فهم العمل الفني فهما دقيقاً، فحين جعل الحدس عاملاً أساسياً في إيجاد الصورة أشار في الوقت ذاته إلى صورة الوحدة والانسجام والتكامل.

الفن الإسلامي القائم أيضاً على الحدس، ولكن علينا أن ندرك آلية النشاط الفني، التي تختلف عن آلية أي نشاط آخر، كالعلم والرياضة والعبادة، فهذه النشاطات تمارس عن طريق العقل المجرد أو الجسم المجرد أو الروح أما الفن فإنه يمارس عن طريق العقل والجسم والروح معاً، أي عن طريق الإدراك والشعور وهو ما يسمى بالحدس Intuition. على أن الوحدة الجمالية لا تعني اختلاط الوظائف، فثمة وظيفة لكل فن من الفنون لا يمكن تجاوزها ويجب احترامها. فإذا كان من الممكن أن نحقق أعلى مستوى وظيفي جمالي عن طريق الجمالية الموحدة المتمثلة بالفنون المركبة كالسينما، فإننا لا نستطيع أن نصل إلى أعلى مستوى وظيفي سكني أو فكري أو شعري عن طريق الجمالية الموحدة في التصوير والعمارة والايديولوجية والفلسفة.

فالأشياء التي ندركها نحسها بالشعور في المجردات التي قد لا تشغل حيزاً مكانياً ولكنها تمتد زمانياً. وهكذا فإن الحدس أو الإدراك الحدسي هو آلية الإبداع الفني الذي يقوم على نشاط يندمج فيه عالم المكان بعالم الزمان.

كذلك هي آلية التذوق الفني، فنحن عندما نقف أمام عمل فني فإننا نندهش لشكله المؤلف من الخطوط والألوان والحجم، أي العمارة العضوية، وندهش لمضمونه المؤلف من اللغة غير

المقروءة ومن اللحن غير المسموع أي الموسيقى العضوية.

ومن هنا فهذه الثنائية التي يقوم عليها الجمال الفني وهي المكانية الزمانية ليست مطلقة بل هي نسبية فليس من عمارة مطلقة وكذلك ليس من موسيقى مطلقة، ذلك أن العمارة وهي التلاؤم الجمالي المتزايد مع البيئة ترتبط عضوياً بالمناخ والطبيعة أي البيئة، وهكذا نشأت عمارة متنوعة باختلاف البيئة الجغرافية، ولذلك فالعمارة إفراز عضوي للبيئة.

والعامل الزماني متحول بطبيعته مما يجعل العمل الفني متغيراً مع الزمن أيضاً، وتطور العمارة عبر التاريخ هو أشبه بتطور اللحن في الموسيقى Development.

ومن جهة أخرى يتجلى التطور الزماني في الإنسان (صانع الفن) بصورة أكثر استمراراً، فالإنسان كائن زماني متغير، ومحاولة تجميل علاقة الإنسان المتغير عن طريق النشاط الفني يأخذ أشكالاً متغيرة. ومن هنا نشأت مدارس الموسيقى، والشعر والفنون والأدب، كما نشأت مدارس العمارة والتصوير والنحت والأزياء.

وهكذا فإننا نرى نسبية مركبة في أي عمل فني تتداخل فيه العمارة والموسيقى، ولكن هذه النسبية لا تتعارض مع الوحدة التي نشأت عنها هذه الفنون. ذلك أن آلية النشاط التي تحددت (بالحدس) تبقى منتمية إلى بيئة ومجتمع محددين، إذا كانت صادقة غير منحرفة، ولكنها عندما تنفصل عنهما أو عن أحدهما، فإن العمل الفني يخرج عن طبيعته ويصبح تقليداً وافتعالاً، بينما كان عليه أن يكون إبداعاً وانفعالاً صادقاً(٧).

والفن لا يستجلي المنفعة المادية أو يستهدفها، بل هو يزيد الموضوع بياناً ووضوحاً، ويساعد على إدراك الجوهر والمثال والكمال، وليست هذه وظائف مادية، ولكنها وظائف مثالية تتضمن معنى التصعيد والتطهير.

فإذا أردنا التوقف قليلاً عند نظرية جمالية تكشف عن الحدس الفني الإسلامي وتنطبق أكثر ما تنطبق على جلّ الفنون الإسلامية برع في إخراجها إلى الوجود في وقت مبكر، فلن نجد أفضل من تلك النظرية التي يتوصل إليها أبو حيان التوحيدي، فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة كما قال عنه ياقوت في معجمه. ولقد قامت أفكار التوحيدي الجمالية على مفهوم الحدس الذي ظهر متأخراً في الغرب، كما ذكرنا، خصوصاً عند كروتشه.

يقول التوحيدي(٨) إن «إقامة الصناعات وإبراز الصور فيها يتم بمماثلة ما في الطبيعة بقوة النفس». صحيح أنه يجعل الطبيعة فوق الصناعة والفن، ويضع شروطاً للصناعة، وهو مماثلة الطبيعة، ولكنه يربط هذه المماثلة بقوة النفس، فهو بهذا يرفض محاكاة الطبيعة بمعزل عن تدخل

الذات، ولا يتفق مع المبدأ الأرسطي الذي شرحه على لسان أستاذه «يحيى بن عدي» الذي ترجم كتب أرسطو، وكان قدامة بن جعفر (ت ٣١٨) قد أكد هذا المبدأ في كتابه (نقد الشعر).

ويبدو أن أبا حيان استوعب جيداً مسألة المحاكاة، وسار قدماً في مجال الحدس الفني، وهو يستقرئ المواقف والأفكار التي كانت سائدة في عصره، كأفكار السجستاني والسيرافي، التي عرضها في كتبه موافقاً أو معارضاً لها.

وهو، إذ يتحدث عن أثر الطبيعة في الصناعة، فإنما يشير إلى أنه يتم بدءاً من الشرط الذي وضعه عند إقرار مماثلة الطبيعة بقوة النفس التي توصل الصورة إلى كمالها «بما استوعبته من صناعة حادثة تأخذ وتعطي فتستكمل بما تأخذ، وتغنى وتكمل بما تعطي»(٩).

وهنا نذكر رأي «كروتشه» كما يشير إلى ذلك الباحث عفيف البهنسي(١٠) في علاقة الفنان بالطبيعة «فالطبيعة عنده خرساء والفنان هو الذي ينطقها. وليس الفن في نقل ومحاكاة الطبيعة كما هي».

بل لقد بين التوحيدي على لسان «مسكويه» أن ثمة حواراً مستمراً، وليس محاكاة، بين الطبيعة (الموضوع) والنفس(الذات)، فالطبيعة تتلقى أفعال النفس وآثارها. ولذلك فإنها عندما تشكل صور الهيولى، أي المادة الخام للأشياء فإنها تجعل هذه الصور وفق رغبة النفس وحسب استعدادها لقبول هذه الصور.

ولكن الطبيعة غير قادرة على تمثيل هذه الصور بسهولة. وهذا العجز قد يكون محدوداً أو كاملاً. ولكن إذا استطاعت الطبيعة أن تمثل هذه الصور المطلقة، فإن الأثر الفني يصبح موضع استحسان ويتحقق فيه الجمال والبلاغة إذا كانت مادته مواتية للتمثل والتشكل «إن المادة الموافقة للصور تقبل النقش تماماً صحيحاً مشاكلاً لما قبلته الطبيعة من النفس والمادة، والمادة التي ليست بموافقة تكون على الضد»(١١).

أي أن تفاعل الذات والموضوع حدسياً، وليس على أساس محاكاة الموضوع عقلياً، وهو يلتقي بذلك مع «كروتشه» الذي يرى «أمام الطبيعة والأشياء نحن لا نملك إلا وعياً بهماً ومشوشاً لإحساس كامن، وهذه المرحلة الأولى هي مرحلة الإدراك، أي المعرفة العقلانية لحالات النفس إزاء أشياء محسوسة أو متخيلة. والمرحلة الثانية هي مرحلة التعبير. وعلينا أن نخلص هذا التعبير مما يختلط به من مؤثرات، لكي يصبح التعبير واسطة الإدراك لتمثل الصور أو الكلام ليس المشكل مرموزاً بل شكل ينقل استنتاجنا المدرك. وبالتعاطف التذوقي يتأكد حضور الجمال الفني، وعبقرية الفنان تجعلنا نندمج بخيالنا في أعماله»(١٢).

وبالإضافة إلى أن العمل الفني هو بمعنى من المعاني تحرير للشخصية، إذ تكون مشاعرنا بصورة طبيعية مكبوتة ومضغوطة. إننا نتأمل عملاً فنياً، فنشعر بشيء من التنفيس عن المشاعر، ولكننا نشعر أيضاً بنوع من الإعلاء والعظمة والتسامي.

وهنا يكمن الاختلاف الأساس بين الفن والإحساس العاطفي، فالإحساس العاطفي تنفيس عن المشاعر، ولكنه أيضاً نوع من الارتياح وارتخاء الوجدان. والفن أيضاً تنفيس عن المشاعر، ولكنه تنفيس منشط مثير. فالفن على حد تعبير فيلسوف للفن معاصر(١٣) هو «علم اقتصاد الوجدان» إنه الوجدان متخذاً شكلاً جميلاً.

أما مصطلح «الحدس» Intuition فهو معرفة وتعاطف وانفعال وإبداع، والإبداع حالة بسيطة غير معقدة، وهي موحدة ولكنها تنتج تعدداً. والفن هو تعاطف مع الديمومة، أي مع الحياة، وإذا لم يستعمل التوحيدي هذا المصطلح في كتبه، فقد كان يعنيه بحديثه، فنحن أمام الطبيعة لسنا مقيدين بواقعها، إنه يقول: «إن الطبيعة تقول: أنا قوة من قوى الباري، موكلة بهذه الأجسام المسخرة حتى أتصرف فيها بغاية ما عندي من النقش والتصوير والإصلاح والإفساد اللذين لولاهما لم يكن لي أثر في شيء»(١٤).

كما يقول أيضاً: «إن الكلام ينبعث في أول مبادئه إما عن عفو البديهة وإما من كدّ الروية وإما أن يكون مركباً منهما»(١٥). ويوضح رأيه بقوله: «إن البديهة قدرة روحانية في جبلّة البشر كما أن الروية صورة بشرية في جبلّة روحانية»(١٦).

«والفكر هو مفتاح الصنائع البشرية» كما يقول التوحيدي، مبني على البديهة أو الروية، أي حسب غلبة الخيال أو غلبة العقل، وكذلك العمل الذي لا يقوم على الروية، لا يبدو صائباً، ولذا فالحدس، معرفة عامة، وهو مشترك في الأعمال العقلية والخيالية، ثم هو كامل وأساس في الفعالية الفنية، والإبداع والتذوق.

وتدخل الذات في مماثلة الطبيعة عند التوحيدي شرط عنده لتحقيق العمل الفني(١٧). وهذا الحوار يتم عن طريق الفكر «والفكر بينهما مستميل منهما، ومؤد بعضهما إلى بعض» ولا يختلف مفهوم الفكر هنا، عن مفهوم الحدس عند «كروتشه» الذي يقول: «إن الحدس معرفة تأتي عن طريق التصور أو الإدراك الذي تفرزه المعرفة العقلية وعن طريق الإحساس وهو نفسي ذاتي، ويتم تفاعل الإدراك مع الحس أو تفاعل التصور مع الصورة عن طريق الحدس. ولكن الحدس يبقى متميزاً عن المعرفة العقلية»(١٨).

ولأن كروتشه هو أكبر الفلاسفة التصاقاً بمفهوم الحدس، فإن مقارنته كما يؤكد على ذلك

الباحث عفيف البهنسي(١٩) بأبي حيان التوحيدي من خلال الحدس ستوضح فلسفة أبي حيان الجمالية . ويلتقي المفكران في النقاط التالية:

١ـ في المثالية التي لا تخضع لقانون ولا تعتمد على المنفعة ولكنها تؤمن بالنفس.

٢ـ في النشاط الحدسي الجمالي والنشاط العقلي المنطقي وهما صورتا المُعرف.

٣ـ في الحدس وهو الشكل الأرقى المستقل للمعرفة بصورتيها العقلية والفنية، بل هو صفة مشتركة لكل معرفة إنسانية.

٤ـ في المنطق التابع للحدس. أما الحدس فلا يحتاج المنطق، فالمعرفة العقلية تتصف بصفة فنية حدسية، أما الفن فلا يتصف بصفة منطقية بالضرورة.

٥ـ في أن الفن حدس، الحدس تعبير، والتعبير لغة، واللغة إبداع.

٦ـ في أنه لا نثر دون شعر، لأنه لاوجود لمعرفة منطقية دون حدس.

٧ـ في أن الحدس ليس إدراكاً فقط، بل إدراك وتعبير، والتعبير يصوغ الإحساس أو الانفعال أو إلادراك.

٨ـ في أن الحدس يتجلى في وحدة الشكل والمضمون، وحدة الصورة والتعبير، وحدة الذات والموضوع.

٩ـ في أن المعرفة العقلية انتقال من المحسوس إلى التصور، وأن المعرفة الحدسية انتقال من الطبيعة إلى الصورة.

١٠ـ الفن للفرح والتطهير والمعرفة.

١١ـ الجمال تناسب بين التعبير والوظيفة بين الشكل والمضمون، بين الذات والموضوع.

ولكي نعرف فلسفة التوحيدي الجمالية والفنية لابد من مقارنة آرائه بآراء من سبقه من المفكرين العرب، من أمثال «ابن قتيبة»(٢٧٦هـ) في كتابه «الشعر والشعراء»، وابن طباطبا (٣٢٢هـ) في مقدمته لكتاب «عيار الشعر»، ولا شك أن مبادئه مستقاة من الفكر الأرسطي، القائم على المحاكاة العقلانية.

فابن طباطبا اتباعي يدعو إلى انتهاج مسلك الأقدمين، ويجعل أعمالهم مقياساً لجودة الإبداع، حيث يضع شروطاً عقلية، أولها اتساع المعرفة وتنوعها، وثانيها إحكام العقل وإيثار الحسن واجتناب القبيح ووضع الأشياء في مواضعها.

فهو يعارض مبدأ الجاحظ (٢٠) في الاعتماد على الغريزة، ويضع شروطاً عملية وقاعدية لجودة العمل ونجاحه، وبهذا لا يفرق بين الشعر والنثر.

فالشعر والإبداع عنده، يخضع لجميع شروط الصنعة، والقصيدة هي «كالسبيكة المفرغة والوشي المنمنم، والعقد المنظم واللباس الرائق». وإذا كان الفن صنعة، فإن التذوق عنده هو الفهم: «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه، فهو ناقص».

وهكذا يجعل ابن طباطبا هدف الفن ليس الجمال فقط، بل المنفعة والمتعة وحسن الأخلاق، دونما تفريق بين الجمال والأخلاق والخير. وفي أعمال الدواوين كديوان المال والشرطة والمظالم، ليست أعمالاً بليغة بذاتها، ولكنها تحتاج إلى أسلوب بليغ، وقد لا تكون البلاغة شرطاً هنا، ولكن لا يغفر لصاحبها أن يكون أداؤه رديئاً، أو خطه متعثراً «فالخط الرديء إحدى الفدامتين».

ولذلك يؤكد التوحيدى على الجمع بين الأمرين بقوله: «ولو أنصفت لعلمت أن الصناعة جامعة الأمرين، أعني الحساب والبلاغة، والإنسان لا يأتي إلى صناعة، فيشقها نصفين ويشرف أحد النصفين على الآخر»(٢١).

ويمتاز الإنسان بحرية الاختيار في عمله، ويلعب العقل والعلم دورهما في هذا الاختيار، يقول التوحيدي:«الذوق وإن كان طباعياً، فإنه مخدوم بالفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية»(٢٢). وإذا كان الحيوان يشترك مع الإنسان في ممارسة العمل الغريزي الفطري، فإنه لا يستطيع أن يشاركه في ممارسة العمل العقلي أبداً، ومراحل العمل العقلي، الإرادة والتعبير. والإدراك العقلي للأشياء يحدد قيمتها الأخلاقية والاجتماعية، وهي ميزة إنسانية لا يقدر عليها إلا الإنسان، وعندما يتساءل التوحيدي: «ما سبب تصاغي البهائم والطير إلى اللحن والجرم الندي، وما الواصل فيه إلى الإنسان العاقل المحصل حتى يأتي على نفسه»(٢٣).

فهو يبحث عن مقدرة الحيوان على الإدراك، هنا نتذكر قول كروتشه: «إذا كان الحيوان غير قادر على التعبير، فهو غير قادر على الإدراك أصلاً، ولكن الحيوان لا يستطيع أن يتصف بالعقلانية الإنسانية»(٢٤).

ويروي كروتشه أن العمل العقلي يفرز تصورات، أما العمل الفني فإنه يفرز صوراً. فالعمل العقلي عمل معرفي منطقي يقوم على معرفة كلية، تفرز تصورات، والعمل العلمي الصرف يستعصي على الإنسان غير العالم، وهو لا يعني الإنسان المبدع بالتفضيل.

ويقوم العمل الفني (الصناعة) عند التوحيدي على «مماثلة الطبيعة بقوة النفس»، ومع ذلك، يخرج العمل عن صفته الحدسية إذا ما تعرض للتكلف، أو الرمز أو النفعية، أما التكلف فإن

مادته هي الصنعة وسرعان ما ينزلق إلى الوهم(٢٥).

ويشترك أبو حيان مع أستاذه الجاحظ في ضرورة تجنب التكلف. فهو يورد حديثه عن ثمامة، يتساءل فيه: «ما البيان؟ فيجيب جعفر بن يحيى: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لابد منه أن يكون سليماً من التكلف بعيداً عن الصنعة بريئاً من التعقيد غنياً عن التأويل»(٢٦).

أما المحاكاة: فهي نقل المادة الطبيعية، أو أي أثر مادي سابق نقلاً حرفياً، بحسب منطق تصوري، ويقوم على الدربة والعادة، فعزف قطعة موسيقية بمهارة محاكاة تحتاج إلى دربة وتعلم، ولذا فنقل لوحة الجيوكندا لا يرفع الناقل إلى مرتبة الإبداع مهما كان نقله دقيقاً ذلك أن موقف الفنان من الطبيعة موقف حدسي، فهو يتمثل الطبيعة عن طريق الحدس ولا يحاكيها نقلا آلياً.

ويجب أن نفرق بين الرمز الذي يرفضه التوحيدي والرمز الذي يرتضيه، فالرموز العقلية في الرياضيات والعلوم ليس محلها الفن، ولكن ثمة رمزاً حدسياً يصبح آية فنية، لأن الرمز مرادف للحدس.

كما أن كلمة «الفن» المتداولة اليوم تحمل معنى الصناعة نفسه في كتب المؤلفين العرب والمسلمين، ومع ذلك لم تكن الصناعة عند المسلمين نوعين، رفيعة Fine وصغرى Minor بل إن جميع الصنائع هي آثار فنية، فلم يك ثمة تمييز في قيمتها على أساس المنفعة، لأنها كانت نافعة وممتعة بطرافتها ودقتها وجمالها، على العكس مما يبدو في آثار الفن التشكيلي الغربي(اللوحات والتماثيل) التي لا يقصد من ورائها الاستعمال النفعي، بل التمتع فقط، وينحرف العمل الفني عن الفن إذا اقتصر الهدف منه على المنفعة، ولكن الفن الإسلامي وكما أدرك ذلك بحق الباحث عفيف البهنسي تبدو السجادة والمنمنمة والفسقية والإناء، مجرد أشياء استعمالية يتحكم في صنعها الغرض النفعي والاستعمال، ولكن أكثرها آيات يتحكم في تنميقها ورقشها أو نقشها وتلوينها حس جمالي، أي أن الأثر الإسلامي كان فناً ومتاعاً في وقت واحد.

ونحن نرى من جانبنا أن انفصال الجمالي عن النفعي لم يتم إلا في العصر الحديث عندما بدأت الآلية تغزو الإنتاج الإنساني والآلية الميكانيكية والسرعة هي مفاهيم وليدة العصر الحديث.

وعامة فمدار ذلك على الحدس، وهو الشرط اللازم للتفريق بين العمل العقلي والعمل الفني الذي يقوم على العقل والمنطق والإدراك، كما يقوم على الحس الجمالي والذوق. ولقد استعمل الفلاسفة المحدثون من أمثال كروتشه اصطلاح «الحدس» للتمييز بين العمل العقلي والعمل الفني يقول كروتشه: «إن الفن حدس ولكن الحدس ليس بالفن في كل الأحيان»(٢٧) .

وكان التوحيدي قد اعتمد الحدس لتفسير آلية الإبداع الفني قبل الفلاسفة المعاصرين بألف عام تقريباً، عندما رأى أن العقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات والفكر بينهما مستمل مهماز، ومؤد بعضها إلى بعض بالفيض الإمكاني، والتوزيع الإنساني(٢٨).

ويبقى تمايز أبو حيان التوحيدي في حدسه عن كروتشه، من حيث إن الحدس التوحيدي والذي يمثل أساس الفنون العقلي والوجداني معاً، هو حدس باحث عن القيمة المطلقة في الصورة الفنية أياً كان نوع الفن الذي يمارسه ذلك الإنسان .

فلقد وجدنا التوحيدي يتساءل في مؤلفاته عن ماهية الصورة والتي تشكل جوهر الفن الإسلامي فيقول: «هي التي بها يخرج الجوهر إلى الصورة عند اعتقاب الصورة إياه» وهو يبحث عن الصورة في الماهية، وهذا البحث الحدسي موضوعه المطلق المثبت في ماهية الصورة. والمطلق عند التوحيدي، خاصة وفناني المسلمين عامة هو الله تعالى. يقول التوحيدي: «وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد، ولا تدل على الواحد، ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بوحدانيته والقيام بحقوقه، والمصير إلى كنفه، والصبر على قضائه والتسليم لأمره»(٢٩).

والصورة الإلهية «هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود»(٣٠) وجميع الصفات المثلى هي وسيلة لمعرفته، وليست حقائق مجسدة فيه.

ولكن كيف يتم للإنسان رسم الصورة الإلهية، والإسلام هو دين التوحيد الخالص، والفنون الإسلامية عامة، وكما سنعرف في الفصول التالية تنزهت عن الوقوع في التشبيه والتجسيد، ولذلك استعانت بأساليب وطرائق تجنبها ذلك؟ يقول التوحيدي: «فلما جلّ عن هذه الصفات، بالتحقيق في الاختيار، وصف بها بالاستعارة على الاضطرار، لأنه لابد لنا من أن نذكره ونصفه ونعبده ونقصده ونرجوه ونخافه ونعرفه»(٣١) فالله يبقى هو المطلق الكامل «إن الكل باد منه، وقائم به موجود له وصائر إليه»(٣٢).

ثم يكشف التوحيدي عن حقيقة التنزيه بقوله: «يضيق عنه الاسم المشار إليه، والرسم مدلولاً به عليه»(٣٣) أي ليس من الممكن تصوير الوجه الإلهي. ومن هنا يقول التوحيدي مخاطباً الإنسان: «إذا سما بك العزّ إلى علياء التوحيد، فتقدس قبل ذلك عن كل ما له رسم في الكون، وأثر في الحس، وبيان في العيان»(٣٤).

وهكذا يتجلى الحدس كاملاً في الصورة الإلهية، وبصورة عامة، وكما يشير د. عفيف البهنسي (٣٥) كان الإنسان في الفكر العربي قيمة نسبية، والله وحده هو القيمة المطلقة، ولكن الإنسان ينزع بطموحه إلى أن يبحث عن سرّ هذه القيمة المطلقة المتمثلة في الكمال المطلق

والجلال المطلق والجمال المطلق، كما يسعى إلى التمثل بها، وبهذا يتجه الإنسان دائماً نحو الله، نحو المطلق، فهو ملاذه في ضعفه وعجزه، وهو مثاله في قوته وسعيه.

وهكذا فإن الإبداع هو محاولة مستمرة للبحث عن الجمال المطلق، وتبقى أداة المبدع إنسانية وليست إلهية أو سحرية أو نبوية، بمعنى أن حدسه فقط هو الذي ينقله من الجميل المطلق إلى ما هو ممكن له، وليس إعجازه أو وحيه أو طلاسمه.

وحدس الجمال المطلق عند التوحيدي وعند الفنان المسلم غير قابل للتشخيص، لأن الله غير قابل للتماثل والتصور «لم يكن له كفوا أحد» «وليس كمثله شيء».

ولذلك ينادي التوحيدي بتنزيه الصورة الإلهية عن كل شبه وكل تورية: «وأما من أشار إلى الذات فقط بعقله البريء السليم، من غير تورية باسم ولا تحلية برسم، مخلصاً مقدساً، فقد وفى حق التوحيد بقدر طاقته البشرية، لأنه أثبت الآنية، ونفى الإثنينية والكيفية، وعلاه عن كل فكر وروية»(٣٦).

ونجد تطبيق هذا الفهم التنزيهي في مختلف الفنون الإسلامية وعلى رأسها الفنون التشكيلية، فمما لاشك فيه أن الصورة الإلهية تتبدى واضحة في الرقش العربي أو الأرابيسك، الهندسي واللين، ففي الرقش يتم إلغاء الجوانب الحسية والمادية في الطبيعة؛ وذلك لإدراك الجوهر، وفي بعض الرسم التشبيهي المحور محاولة لتجاوز عالم الشهادة إلى عالم الغيب.

ونجد التوحيدي يفرق بين الصورة الطبيعية التي هي صورة الواقع الموضوعي، والصورة الفنية المشبهة التي تفارق الأصل مفارقة تامة أو محدودة، وهذا ما يسمى بتحوير الواقع، يقول التوحيدي: «كل جسم له صورة، فإنه لا يقبل صورة أخرى من جنس صورته الأولى البتة، إلا بعد مفارقته الصورة الأولى، ومثال ذلك أن الجسم إذا قبل صورة أو شكلاً كالتثليث، فليس يقبل شكلاً آخر من التربيع والتدوير، إلا بعد مفارقته الشكل الأول»(٣٧).

ولكن الفنان المبدع كما يقول د.البهنسي يسعى إلى مشاكلة في التشبيه وفي ذلك مهارة وإرضاء للمتذوقين الذين لا يرغبون بمشابهة المثل والمقياس دائماً. يقول التوحيدي:«لما تميزت الأشياء في الأصول تلاقت ببعض التشابه في أي الفروع. ولما تباينت بالطبائع تآلفت بالمشاكلة في الصنائع، فصارت من حيث افترقت مجتمعة، ومن حيث اجتمعت متفرقة»(٣٨).

والتوحيدي يعتمد في الصورة الطبيعية على النفس، أي على الذات، دون أن يغفل الطبيعة، ولأن الطبيعة ليست هي المطلق، بل هي من آثار هذا المطلق، كان التعامل معها ـ بقوة النفس ـ أساس العمل الفني التشبيهي الذي لا ترى مبرراً لمنعه وتحريمه.

ولكننا مع ذلك نعترف بأن الإنسان لا يستطيع أن يضاهي المطلق في خلق الطبيعة وتصويرها بهذا الكمال والجمال، فالطبيعة بما تتضمنه من هيئات حية ومشاهد جامدة تستمد جمالها من الخالق.

أما مرتسم الطبيعة على الروح الذي نمارس عليه التصوير، فإنه يستمد جماله من المخلوق الذي لا يستطيع أن يرقى إلى مرتبة الخالق وأن أشهد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون الذين يضاهون بخلق الله «كما ورد في الحديث الصحيح»(٣٩).

ولذلك فإن التصوير الطبيعي يبقى محرفاً ناقصاً نسبياً، ومع ذلك فإنه يرنو إلى الإطلاق، والإنسان موجود إذا كان يرنو إلى المطلق، وهو دائم السعي إلى الكمال، دائم البحث عن الجمال، وهدفه الخلود والجلال.

الهوامش

١ـ د.أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٤٣، وانظر كتاب الأخلاق لسبينوزا ج٥.
٢ـ برجسون: التطور الخالق ترجمة سامي الدروبي ص ٩٠.
٣ـ كروتشه: علم الجمال ترجمة نزيه حكيم ص ٧٠.
٤ـ د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٤٨، عالم المعرفة العدد١٤ الكويت.
٥ـ سورة الانشقاق آية ٦.
٦ـ انظر مالرو: Melraux: Les Metamorphoses des dieux p. 59 galerie de ple`iade, gallmard
٧ـ د.عفيف البهنسي: وحدة أواصر الفنون، مجلة الوحدة العدد ٣٩ بيروت ١٩٨٧م.
٨ـ أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل ١٣٠ ، ٢٣١، تحقيق أحمد صقر وأحمد أمين القاهرة عام ١٩٨٧م.
٩ـ التوحيدي: المقابسات ص ١٦٢،١٦٣، ١٦٤.
١٠ـ انظر د.عفيف البهنسي: الحدس الفني عند أبي حيان التوحيدي مجلة فصول ج ١٤ العدد ٣ مصر عام ١٩٩٥ وقد استفدنا كثيراً من هذا البحث هنا.
١١ـ التوحيدي: الهوامل والشوامل: ص ١٤١، ١٤٢.
١٢ـ كروتشه: علم الجمال ص ٧٥ ترجمة نزيه عبد الحكيم دمشق عام ١٩٦٣م.
١٣ـ هربرت ريد: معنى الفن ص ٢٣ الهيئة العامة للكتاب مصر عام ١٩٩٨م.
١٤ـ التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: ج ١، ص ١٤٢.
١٥ـ السابق ج ٢ ص ١١٣.
١٦ـ السابق ج ٢ ص ١٤٢.
١٧ـ السابق ج ١ ص ١٤٤–١٤٥.
١٨ـ كروتشه: علم الجمال ص ٢٦.
١٩ـ د. عفيف البهنسي: ا لحدس الفني عند التوحيدي ص ١١٣، ١١٤ مجلة فصول.
٢٠ـ التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: ج١ ص ٩٩.
٢١ـ السابق ج ١ ص ٩٩.
٢٢ـ السابق ج٢ ص ١٢١.
٢٣ـ التوحيدي: الهوامل والشوامل ص ٢٣٠، ٢٣١.
٢٤ـ كروتشه: علم الجمال ص ٤٦.
٢٥ـ التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج١ ص ٩، ١٠.
٢٦ـ الجاحظ: البيان والتبيين ص ٢٧ تحقيق حسن السندوبي القاهرة عام ١٩٣٢م.
٢٧ـ كروتشه السابق ص ٤٥.
٢٨ـ التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج ١، ص ١٤٤، ١٤٥.
٢٩ السابق ج ٣ ص ١٣٥.
٣٠ـ السابق ج ٣ ص ١٢٧، ١٤٣.
٣١ـ السابق ج٣ ص ١٣٥.
٣٢ـ التوحيدي: الإشارات الإلهية تحقيق د.عبدالرحمن بدوي ص ٢٧٩ – ٢٨٠ مصر عام ١٩٥٠م.

٣٣ـ التوحيدي: المقابسات ص ١٤٩ تحقيق السندوبي القاهرة عام ١٩٢٩م.
٣٤ـ التوحيدي: الإشارات الإلهية ص ٢٤٥ وانظر للمؤلف أبو حيان التوحيدي فيلسوف التنوير دار الاعتصام للنشر والتوزيع القاهرة عام ١٩٩٥م.
٣٥ـ د. عفيف البهنسي: الحدس الفني عند التوحيدي فصول ص ١١٦ - ١٢٠.
٣٦ـ التوحيدي: المقابسات ص ٣٠، ١٨٦ ١٨٧.
٣٧ـ التوحيدي: الهوامل والشوامل ص ٤٧، ٢٤١.
٣٨ـ السابق ص ٢٤٠.
٣٩ـ انظر د. عفيف البهنسي: الفن الإسلامي ص ٩٠، دار طلاس دمشق.

الفصل السابع

علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الإسلام
(التأثير والتأثر)

علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الإسلام
(التأثير والتأثر)

وقبل أن نتطرق إلى موضوعات الفن الإسلامي وفلسفة هذا الفن، والتي قد كشفنا جانباً منها عند أحد فلاسفة الفن والجمال وهو أبو حيان التوحيدي، لابد من تقديم رؤية تاريخية لعلاقة الفن بالفلسفة والديانات السابقة على الإسلام، لتأثير ذلك على الفنون الإسلامية التي تنشأ في المنطقة العربية أولاً ثم تمتد لبقية مناطق العالم شرقه وغربه، خاصة وأننا نؤمن بأن الحضارات يأخذ لاحقها عن سابقها، وهي غير مقطوعة الصلة ببعضها، على الرغم من التطوير والتعديل الذي يمكن أن تدخله كل حضارة أو ثقافة على ذلك الموروث الحضاري والثقافي والفني الذي ينتقل إليها عبر التاريخ.

هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية لإدراكنا للعلاقة الحميمة والأكيدة بين الفن عامة والدين تلك العلاقة الموغلة في القدم، والتي لا يمكن إغفالها لمن يريد استجلاء حقيقة الفن وعلاقته بالإنسان، خاصة وأن الفن مرتبط بالإنسان مثل الدين منذ نشأته الأولى.

تشهد على ذلك كل الآثار الباقية عبر آلاف السنين، وتعضدها تلك الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية التي قام بها الإنسان في العصر الحديث .

لقد نبعت لدى الإنسان من خلال تحقيق احتياجاته المادية في ظروف الغموض والخوف التي كانت تحيط بحياته في بدايتها، حاجة معنوية ووجدانية، نشأت من شعوره بأن ذاته ضائعة وسط هذا الكون الشاسع العريض بكل ما فيه من جمال ووحشية وغموض، ومن ثم أحس بأن إرضاء متطلباته الحسية وحدها لم يعد كل مبتغاه، وأنه أصبح بحاجة إلى تحقيق هذه الذات

وتأكيد وجودها. واكتشف بداية السبيل إلى ذلك بمحاكاة الطبيعة الغامضة التي يحيا وسطها ويحس بضآلته وضياعه وسط أسرارها المغلقة.

فحاول أن يخلق صنواً لها بأسلوبه الخاص، تأكيداً لقدرته الذاتية على الخلق والإبداع، فنقش على الأرض وعلى الحجر بيد مرتعشة غير مستقرة في البداية صورا لماديات الكون حوله من طبيعة وكائنات، ومن هنا نشأ التصوير، وقلد أصوات الطبيعة وكائناتها من حوله بأصوات يصدرها من حنجرته، ثم بأشياء ينفخ فيها أو يعبث بكفه أو أنامله، ومن هنا نشأت الموسيقى.

وبدأ بعد محاولته تجسيد الطبيعة على هذه الصورة يحس بالجمال الكامن في العمل الذي يقوم به مما حرك وجدانه وشعوره بالجمال، ودفعه ذلك إلى زخرفة الأدوات التي يستعملها في حياته اليومية ليظل الجمال ماثلاً أمامه دوماً، لا شك في أنه أخذ يستشعر الفخر والسعادة بالأشياء التي يصوغها ويشكلها في قوالب جميلة.

ولا شك كذلك في أن نمو الإحساس لدى الإنسان على مدار الزمن قد أكسب حواس الإنسان قدرات جديدة لم تكن لها في الأصل، حتى إنها لم تعد تقتصر على إرضاء متطلباته الحسية، وإنما تحولت شيئاً فشيئاً إلى حواس إنسانية راقية.

تم هذا التحول بفضل تزايد ثقافة الإنسان، واكتمال معارفه واتساع علمه، فقد اختزنت الحواس الإنسانية كل المعارف والقدرات التي جمعتها البشرية خلال تاريخها الطويل فيما يدعوه «يونج» الذاكرة الجماعية للبشر وأخذت تلخص في كل رد فعل مباشر لها جميع الحضارات التي عاشها الإنسان حتى أصبحت أذنه قادرة على اكتشاف أبسط أخطاء عازف الموسيقى بالبساطة التي تميز بها أزيز محركات الطائرات النفاثة من الطائرات الأخرى، كما أصبحت أصابعه قادرة على التمييز بين نعومة المخمل قدرتها على إطلاق الأنغام المختلفة من الأوتار، وتزايدت قدرة عينيه على الاستمتاع بالمشاهد والألوان.

وأخذ الإنسان يحقق ذاته في الإبداع الفني الذي يصوغه في لغة الشعر وفي لغة الأسطورة التي لا تعبر عن حقيقة قائمة بل عن الأماني التي طالما داعبت خاطره وتمنى لو يراها واقعاً حياً(١).

ويؤكد «بومجارتن» (١٧١٤ – ١٧٦٢م) الفيلسوف الألماني المؤسس لعلم الجمال في العصر الحديث في كتابه «ضرورة الفن»: «أن الإنسان من أول عهده ساحر، والفن في فجر الإنسانية لم تكن له صلة بالجمال لأنه كان سلاحاً سحرياً من أجل البقاء».

ولكن يلاحظ أن بعض هذه الأعمال كان مصاحباً بالزخرفة والتظليل.. فإذا كان الهدف هو السحر فقط، فلماذا نجد الأواني الخزفية مرصعة بالزخارف، وهي زخارف قائمة على

التماثل Symetry فكأن عناصر التنسيق الجمالي كانت تتسلل إلى هذه الأعمال، الأمر الذي يجعلها منفصلة عن السحر، وكأن المقصود إنتاجها في حد ذاتها.

ونحن نجد مفكراً كبيراً من علماء الأنثروبولوجيا هو «فرانز بواس» Franz Bous يأخذ بهذا الرأي في كتابه «الفن البدائي» فهو يرى أن جوهر الفن قائم في القدرة على التشكيل الذي لا يحدث إلا مع التكنيك.. وهذه القدرة على التشكيل تعني انفصالاً عن الواقع، لا لمجرد الحصول على الطعام، بل يكون هناك سعي إلى المتعة، فكأن الحاجة إلى تجميل الحياة عنصر أصيل لدى الإنسان حتى في تلك العصور السحيقة.

وربما كان إدراك الإنسان البدائي لقدرته على التشكيل والتزيين هي مصدر شعور بالكمال، وكان هذا الشعور بالكمال هو مصدر نشوء الحاسة الجمالية، ونحن نؤيد هذا الرأي خاصة وأن كل الأدوات التي تركها الإنسان منذ آلاف السنين على الرغم من تفاوت الوظائف التي تقوم بتأديتها إلا أنها دائماً لا تخلو من مسحة جمالية وإنسانية بفضل الروح الجمالية التي يضفيها الإنسان دائماً على مصنوعاته. ومن الملاحظ أنه كلما ارتقت حواس الإنسان ازدادت القدرة على توسيع أفق الإنسان، وإذا ازداد عنصر الحس غنى ازداد شعور الإنسان بالجمال وتولدت الحاسة الجمالية.

وعلى هذا يمكن القول بشكل ما إن علم الجمال نشأ بنشأة الإنسان، وربما عندما يتم الحصول على مزيد من مقتنيات الإنسان البدائي وتزداد الكشوف والحفريات ستحقق هذه الفكرة أو تتغير(٢).

وفي عصور متأخرة نسبياً حاول الفلاسفة كأفلاطون وأرسطو أن يفلسفوا تلك القدرة التشكيلية التي يتميز بها الإنسان عن بقية الكائنات بفضل ما زود من قدرات عقلية متميزة من ناحية ويدين بارعتين قادرتين على الصناعة والتشكيل من ناحية ثانية.

وكان أرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢) على وشك أن يؤسس نظرية في علم الجمال لولا غموض فكرته عن قوة المخيلة، حيث إن الفن عنده، فعل نظري، ويعرفه بأنه محاكاة مثل ما عرفه أفلاطون أيضاً، إلا أن أرسطو يفترق عن هذا الأخير في تحديد ماهية هذه المحاكاة من حيث التطبيق فتصبح المحاكاة هي قانون الفن، بمعنى أن الفنون تختلف وفقاً لخصائص المحاكاة ذاتها، فتختلف بحسب وسائل المحاكاة: الإيقاع واللغة والانسجام، وتختلف بحسب موضوع المحاكاة.

والموضوع ليس هو الطبيعة وإنما الأفعال والأخلاق، أي أمور باطنة، ولعل السبب في الاختلاف بين الفيلسوفين كما يشير إلى ذلك باحث معاصر(٣) أن أفلاطون يقتصر على العقل

كقوة للمعرفة بينما أرسطو يضيف إلى هذه القوة الإحساس ويركزه في اليد من حيث إنها ما يميز الإنسان من الحيوان، ذلك أن اليد لا تقوم لدى الحيوان بدور الأداة التي يستخدمها الفكر للتعبير عن ذاته، بينما هي عند الإنسان وسيلة هجوم ودفاع، ووسيلة لإنتاج المصنوعات.

وأعظم الفنون جميعاً المأساة لسببين: السبب الأول أن التطابق في المأساة تام مع الفكرة. والسبب الثاني أن التنوع فيها أكثر إذ هي مكونة من ستة عناصر: الحقيقة ويشترط فيها الوحدة والإحكام.

والفن عامة والمأساة خاصة يجب أن تثير انفعالات الشفقة والخوف من أجل إعادة الاتزان إلى الحياة، وهو ما يعبر عنه أرسطو بكلمة التطهير catharsis والرحمة والخوف يمكن أن ينشأ عن المنظر المسرحي، ويمكن أيضاً أن ينشأ عن ترتيب الحوادث، وهذا أفضل، وهو من عمل كبار الشعراء، ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها، وتأخذه الرحمة بضحاياها كما يقع لمن تروى له قصة أديب.

أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن، ولا يقتضي غير وسائل مادية. ورغم آراء أرسطو في الفن إلا أننا نوافق باحثاً معاصراً(٤) فيما ذهب إليه من أننا لا نستطيع القول بأنه أسس نظرية في علم الجمال، ذلك أن نظرته إلى قوة المخيلة، وهي أساس الفن، يسلب منها أرسطو القدرة على الإبداع والخلق، وقد رأينا من قبل أهمية الخيال الإنساني عند كثير من فلاسفة الجمال خاصة المحدثين منهم في الفن وإبداعه حين عرضنا لتعريفات الفن وماهيته، فقوة المخيلة عند أرسطو استعادة للإحساسات بشكل ضعيف، وكان الواجب أن تكون قوة مبدعة ومتمايزة من الإحساس. هذا بالإضافة إلى أن هذه القوة لم يفطن أرسطو إلى ربطها بالفن.

وبالمثل أفلوطين (٢٠٥ ـ ٢٧٠م) فقوة المخيلة عنده، لم تكن إلا حدساً صوفياً واحداً، وهو في هذا متسق مع فلسفته في الوجود. فهو يتساءل: كيف جئنا إلى الوجود؟ يجيب بأننا جئنا من الواحد، والواحد قدرة محدثة لجميع الأشياء.

فالموجود التام يحدث بالضرورة، وما يحدثه فهو أدنى منه، ولكنه الأعظم بعده، هذا الأعظم بعده هو العقل الكلي الذي هو كلمة الواحد وفعله وصورته، ويليه في المقام النفس الكلية، كلمة العقل الكلي وفعله. وعن هذه النفس تصدر الموجودات الأرضية ومن بينها الإنسان.

ثم يتساءل: وأين ينبغي العودة ؟ يجيب إلى الواحد، إلى المبدأ الأول. وهذه العودة تنطوي على خبرة أخلاقية وجمالية. فمن يشتاق إلى الواحد فهو يشتاق إلى الخير وإلى الجمال. والجمال

يوجد حين تنشأ الوحدة بين الأجزاء .

والفن قائم في الوحدة بين الفكرة كما هي عند الفنان، والمادة التي يشكلها على مثال الفكرة. والفكرة ليست محاكاة للطبيعة، وإنما هي خلق وإبداع، وهي إضافة لما هو ناقص في الطبيعة، كل ما هنالك من فارق بين إبداع الطبيعة وإبداع الفنان أن الطبيعة مكتفية بذاتها في إبداعها، بينما الفن ليس كذلك، فهو في حاجة إلى مادة من الخارج. والفنان العظيم هو الذي يستلهم الفكرة من المبدأ الأول(٥).

فإذا انتقلنا إلى العصور الوسطى، فسنجد أن مفهوم الجمال «المسيحي» شكل نقيضاً لمفهوم الجمال «الوثني» الكلاسيكي القديم، والذي كان منتشراً في أنحاء كثيرة من العالم، رغم أن المسيحية في بداية انتشارها الأول استندت إلى بعض رموز ومهرة وحرفيين محليين في فن التصوير المبكر ثم العمارة(البازيليك فيما بعد في القرنين الخامس والسادس الميلاديين)، ذات منبت توراتي وروماني، ولكن ترافق مفهوم الفن المسيحي بوصفه فناً تبشيرياً بدين المسيح المخلص، ونشر قيم الخير والمحبة والعدل والتسامي، ترافق مع ظهور نصوص نقدية حول الفن وعلم الجمال(ترتوليان، ايرونيم، كيمنت الإسكندري، اويغان، أوغسطين) مسيحية تدين الفن الوثني القديم، وتشرح انحطاط قيمه الروحية،أي تؤكد سلبيته، ليس فقط كفن تجسيدي لهذه القيم السلبية وإنما أيضا كمفهوم «للجمال»

وفي كلا الفكرين المسيحي والإسلامي قيم جمالية تستند إلى قيم ومفاهيم الروحية والرمز والتجريد وتناسق البعدين الأرضي والسماوي، الديني والدنيوي، الأفقي والعمودي (في التصوير والعمارة والزخرفة) جاءت بمجملها كرد فعل ورفض لمنظومة القيم الوثنية التي تداعت أسسها الروحية والإنسانية، فاستدار عنها الذوق العام، لأنها لم تعد تستجيب لحاجته النفسية والاجتماعية، وبالتالي فقدت عبقها الجمالي(٦).

ويجب ألا ننسى إسهام الملكات والقدرات الإنسانية والحاجات النفسية عند ذلك الإنسان الساعي إلى الكمال دوماً في الارتقاء بالفن ومحاولته دائماً تعميق دلالاته عبر التاريخ الإنساني، خاصة وأن للإنسان أبعاداً روحية ونفسية لا تتوافر للكثير من الكائنات الأخرى على الأرض، ومن هنا كانت أهمية البصيرة والإدراك الباطن في تعميق مفاهيم الفن عبر التاريخ ومن هنا فليس غريباً أن نجد «جلال الدين الرومي» يشير مثلاً إلى حاجة الإنسان إلى بصيرة كي يفهم ويتذوق الفن بقوله: «الصورة الظاهرة إنما هي لكي تدرك الصورة الباطنة، والصورة الباطنة تشكل إدراك صورة باطنة أخرى على قدر نفاذ بصيرتك»

بالإضافة إلى أن هناك كثيراً من الغرائز الطبيعية التي تساعد الإنسان في الوصول إلى تحقيق الفن وجعله متنفساً طبيعياً عن هذه الغرائز، بل طرقاً جديرة بالاعتبار للتعبير عن الحرية التي هي جوهر الحقيقة الإنسانية.

فإذا انتقلنا إلى علاقة الدين بالفن، فسنجد أن مشكلة العلاقة بين الفن والدين كانت على مدى مئات السنين وستبقى إلى مدة طويلة موضوعاً لصراع ايديولوجي حاد. ومن الملاحظ أن ممثلي الاتجاهات الفلسفية المثالية واللاهوتية على اختلاف تياراتهم يضعون هالة خاصة على الدور التاريخي والثقافي للدين، مؤكدين في الوقت ذاته، أن الفن والدين مرتبطان ببعضهما ارتباطاً عضوياً كظاهرتين تحاولان تقديم تفسير موحد للعالم وللتطور الاجتماعي والروحي، ولكنهم سرعان ما يكشفون نواياهم الحقيقية المعادية للفن، وإن لم يصرحوا بذلك علناً ومباشرة. فها هو اللاهوتي هـ. زيدلماير على سبيل المثال يؤكد «أنه في عالم الزندقة، حيث ترك الناس آلهتهم.. لابد للفن أن يتعرض للفناء أيضاً».

ورغم أن العالم الإنجليزي «غ.ريد» يشدد على «حياديته» و«موضوعيته» فيما يخص علاقة الفن بالدين، إلا أنه يضطر للقول إنه: «لا يمكن أن يوجد فن عظيم أو مراحل فنية هامة دون أن تكون ملتحمة بديانات كبيرة». ويردد الصدى نفسه الكاتب والناقد الفني الفرنسي «الملحد» «أ.مالرو» إنها جوقة واحدة وإن أطلقت على نفسها أسماء وصفات مختلفة(٧).

وقد ثار الفلاسفة المسيحيون على الفن، وحملوا عليه، ورددوا آراء أفلاطون التي طالعوها في الكتاب العاشر من «الجمهورية» فالفن المسرحي، عندهم، من الشيطان، وهو مرتبط بالقوة الشهوانية دون القوة العقلية.

والشهوة ممتنعة على المسيحيين، وحديثهم عن الجمال لم يكن إلا على نمط أفلاطون؛ الجمال الإلهي وليس الجمال الفني. فعند أوغسطين العالم تتألق فيه الصفات الإلهية كالوحدة والخير والجمال ناقصة متفاوتة بسبب نقص موجوداته وتفاوتها.. وكل موجود فهو موجود جميل من حيث الوحدة بين الأجزاء، وهي مظهر الجمال في الشيء طبيعياً كان أو صناعياً.

أما القديس «توما الأكويني» فرأيه في الفن لا يفترق عن رأي أوغسطين، فالجمال عنده لا يقوم في الوحدة فقط، بل في الكمال، أو التكامل والتناسق والوضوح، ثم هو يربط بين الجميل والإحساس باللذة على نمط أرسطو(٨). ومن هنا فإن أغلبية الفنانين الرواد في القرون الوسطى وعصر النهضة كانوا مضطرين إلى خوض صراع عنيف من أجل استقلالية إبداعهم عن التسلط الكنسي والدوغمائية اللاهوتية، وعلى سبيل المثال فقد خاض الفنان التشكيلي الإسباني

المعروف «إيل غريكو» صراعاً مع السلطات الكهنوتية ممثلة بمحاكم التفتيش الشهيرة آنذاك، وقد تعرض الفنان الكبير إثر كل لوحة رسمها تقريباً إلى المحاكمة بتهمة الهرطقة والتجديف، وحوكم استناداً للنصوص الكنسية وقوانينها المتزمتة.

وهذا يعود إلى أن الأرثوذكسية المسيحية تعتبر أن أي استمتاع حسي بخيرات ولذات ومباهج الحياة ليس إلا خطيئة كبرى وإثماً عظيماً. والذنب الأعظم هو المتعة الحسية، الجسدية، وفي التعلق الشهواني أو العاطفي بإنسان آخر، أو بكائن أرضي ما. أما التمتع بالحب الإنساني الراقي الذي يجسد حقاً «العلاقة الطبيعية بين الإنسان والإنسان» فيعتبر من وجهة النظر هذه أكبر الكبائر(٩).

على الرغم من أن جميع المراحل التاريخية للتطور البشري تؤكد أن الحب الإنساني الدافئ في وحدته المتكاملة وحدة «الروح» و«الجسد» كان منذ الأزل وسيظل مصدراً هاماً من المصادر الرئيسة في الإبداع الأدبي، والفني، ويشكل الحب الإنساني الراقي إلهاماً حيوياً ومضموناً لأرفع الأعمال الإبداعية الأدبية والفنية الخالدة. إن القيم والإبداعات الفنية ـ الجمالية الكبرى تغرس جذورها عميقاً في جوهر الإنسانية لتصبح أعمالاً خالدة على مر آلاف السنين.

لقد كان اتجاه المعايير والقيم في المسيحية الأصولية (الأرثوذكسية) خلال مرحلة «آباء الكنيسة» (أي ما بين القرنين الثاني والثامن للميلاد) اتجاهاً متزمتاً، قاطعاً. وقد أصبح التاريخ بالنسبة للمسيحية، التي سيطرت في أوروبا، يتبدى منذ العهد الأول للخليقة، وينتهي بالقيامة (طبقاً للرؤية المسيحية)، وأصبح لمجرى الزمن فيه معنى ديني ما ورائي.

ونجد في آيات «الكتاب المقدس» آيات صريحة في النهي عن اتخاذ ما ينحت للعبادة، فثمة آيات في «العهد القديم» تدور حول تحريم صنع تماثيل لغرض العبادة على الرغم من تأويل بعضهم لآية منها بأنها صريحة في تحريم صناعة التماثيل ذاتها، وهي: «ملعون الإنسان الذي يصنع تمثالاً منحوتاً أو مسبوكاً لدى الرب عمل يدي نحات ويضعه في الخفاء».

ولقد فات هؤلاء المتأولين أن ختام الآية يرمز إلى اتخاذ التماثيل للعبادة. فلقد جاء في سفر الخروج(١٠): «لا يكون لك آلهة أخرى أمامي. لا تصنع لك تمثالاً لا منحوتاً ولا صورة ما عما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت، لا تسجد لهن ولا تعبدهن لأني أنا الرب إلهك».

والواضح من سياق النص أن التحريم منصب على النحت الذي يصور القوي الإلهية على أي نسق كان، ثم على عبادة هذا التمثال المنحوت، فالتحريم مشروط بشرطين أولهما تصوير الآلهة، وثانيهما عبادته، أما ما عدا ذلك فهو مباح. ويرى بعضهم أن اليهودية لم تحرم صناعة

التماثيل، بل حرمت عبادتها، شأنها في ذلك شأن الإسلام، مستدلين على ذلك برسم سيدنا موسى للكاروبيم (الملاك) في قبة الشهادة، وقيامه بصنع حية من نحاس في البرية، وبأن سليمان أمر بصنع تماثيل وأسود لتزيين المعبد، وهو ما أكده القرآن الكريم في قوله تعالى: «يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات، اعملوا آل داود شكراً، وقليل من عبادي الشكور»(١١). وتفيد هذه الآية أن كلاً من موسى وسليمان قد سمحا بصناعة التماثيل، ولا يعقل أن يرتكب أولئك الأنبياء إثماً(١٢).

ولكن المسيحية عامة كما يؤكد على ذلك مستشرق معاصر(١٣) لم تلغ دور الفن، بل اعتبرته سلاحاً هاماً في تثبيت دعائمها وأركانها. وجاءت مجموعة المنحوتات التزيينية للكاتدرائيات المسيحية، أو تركيب بعض الواجهات الزجاجية فيها، أداة ايديولوجية للمفاهيم والتفسيرات المسيحية للكون والحياة.

وكان الفن المسيحي مطية للكنيسة، حيث سيطرت فيه الموضوعات والقصص والمشاعر الإنجيلية بشكل واضح لا لبس فيه. ويبرز التأثير المسيحي ساطعاً من خلال الانتشار الواسع للمذهب الرمزي، لمفهوم العلاقة الكونية، ومحاولة التعبير عن أية حقيقة بواسطة الرمز، حيث إن الأناجيل نفسها تتضمن مفاهيم أخلاقية عديدة، جاء التعبير عنها على صورة أمثال رمزية شهيرة، ومن ثم أصبحت هذه الأمثال الرمزية فيما بعد موضوعات للرسوم الأيقونية، كموضوع «الراعي الصالح» و«الزارع» «والعذارى المجنونات» وغيرها من الرموز.

وبالرغم من ذلك كله، فإن أغلب الوثائق والمقررات المسيحية وقفت بشكل غير محبذ للفنون، وفي أغلب الأحيان بشكل معادٍ، ومناقض، ورافض لها، ولكن يجب القول إن المسيحية قدمت للفن قصصاً أسطورية أو تاريخية (من وجهة نظر دينية) مثل القصص عن حياة المسيح، وعن ميلاده وموته، ولقد استوحت منه الرسوم الأيقونية موضوعاته من النصوص الإنجيلية المختلفة، ومن هنا كان انزلاق الفن المسيحي إلى التشبيه والتجسيد، الذي كان رمزياً في أول الأمر، إلى أن صار حسياً مادياً في نهاية الأمر.

ونعتقد أن العقائد اللاهوتية الفائقة للعقل (من وجهة نظر اللاهوت المسيحي) والمناقضة للعقل من وجهة نظر الدين الإسلامي الذي لا يسلّم بتجسيد المسيح ولا بالتثليث، هي العلة الحقيقية في انزلاق الفن المسيحي إلى التشبيه والتجسيد المرفوض فيما بعد من قبل المسلمين، والذي دعا البعض إلى التمسك بعدم التصوير خوفاً من الانزلاق إلى نفس المصير، وبتبنى وجهة نظر متشددة نجدها واضحة عند بعض الأئمة الأوائل بفعل هذا الهاجس.

وقد شهدت المسيحية انقساماً حول الموقف من الفن عامة، والفنون التجسيمية خاصة، وفي إطار المواقف والاتجاهات اللاهوتية نحو الفن يمكن تحديد اتجاهين رئيسيين حول هذه المسألة الحساسة. الاتجاه الأول أكثر تزمتاً وقطيعة، من حيث رفضه للطبيعة الجمالية للفن، لدرجة رفض حق الفن في البقاء والوجود، على الأقل فيما يخص أدوات الفن وأشكاله العبيرية والفنون التجسيمية على وجه التحديد.

وقد لاحظ الفيلسوف الألماني الكبير «هيجل» أن الفكر الفلسفي المثالي واللاهوت وقفا منذ زمن بعيد ضد الفن(١٤). وهذه الملاحظة تهمنا جداً من حيث إنها تفسر أسباب خلو الفكر اليهودي (قبل المسيحية) من أية رسوم أيقونية أو يكاد.

وقد تفسر هذه الملاحظة إلى حد معقول أحد الأسباب الهامة لغياب الفنون التشكيلية العبرانية وبصورة أدق فقد كان العهد القديم يبدي تحفظاً كبيراً حيال الفن التجسيمي. أما الأشكال الفنية الموجودة فقد كانت متأثرة بالنمط الهليني، كما يلاحظ ذلك في أثر «كفيس دورا» مثلاً.

وقد تعمقت مسألة تحريم الفن التجسيمي في كثير من الكتب الدينية، ليس فقط في العهد القديم، وإنما في العهد الجديد كذلك. وهناك موقف سلبي شديد تجاه الفن التصويري والتعبيري، لدى كثير من الاتجاهات البوذية أيضاً.

وإن كانت البوذية قد انزلقت أيضاً وخاصة في العصور الحديثة نسبياً إلى التجسيم والتشبيه في تصويرها. ولكن نجد المستشرق الروسي فينموفسكي(١٥) يقول بأنه لا يسعنا ـ للإنصاف ـ إلا القول بأن المسيحية رغم سيطرة الاتجاه الأصولي المتزمت عليها في مرحلة تاريخية كبيرة كانت ينبوعاً لا يستهان به لعدد كبير من الأعمال الإبداعية التي أثرت في الفن ولعبت فيه دوراً مؤثراً إلى حد كبير.

ولهذا يرى المستشرق الروسي ـ ومعه كل الحق ـ أن السبب الأساس لعدم تقبل أغلبية الديانات الكبرى للفن التصويري وللفنون الجميلة، إنما يعود إلى التخوف من العودة إلى الوثنية، وتمجيد الأنصاب، التي اعتبرت شركاً ورجساً من عمل الشيطان.

ومن هنا نجد كثيراً من مؤلفات «آباء الكنيسة» المسيحية تشدد على منع وتحريم التصوير، في الوقت الذي تتسامح فيه مع الفن الرمزي والتجريدي، وربما لابتعادها عن المحسوس (الأرضي) وتجسيدها لأفكار وأحاسيس رمزية تنزع إلى الأعلى والمطلق اللامرئي، وقد كان الاتجاه الأكثر محافظة في المسيحية (الاتجاه الأرثوذكسي) الذي يفهم الجمال الواقعي ـ الأرضي ـ على أنه

«مصدر للإغواء والخطيئة».

وتحت تأثير هذا المذهب المسيحي المتشدد رفضت الكنيسة لقرون عدة تقبل الفن باعتبار أنه شكل من أشكال التعبير الإنساني ومصدر من مصادر الاستمتاع الجمالي. وقد استخفت الكنيسة الأرثوذكسية انطلاقاً من ذلك بالقيم الجمالية، بل اعتبرتها عيباً ونقيصة.

ومن وجهة نظر المسيحية الأصولية، فإن عشق الجمال، والاستمتاع الحسي العاطفي بالأيقونات الجميلة كإبداعات فنية لا يعتبر منافياً لجوهر الدين المسيحي وحسب، وإنما يعتبر تجديفاً وزندقة يتوجبان التكفير واللعنة.

وبتأثير هذه المنطلقات صب كثير من الطوائف والجماعات المسيحية المختلفة (كالمعمدانية الجدد وشهود يهوه) جام غضبها وشديد لعنتها على أية مظاهر جمالية فنية.

وعلى الرغم من هذا الموقف الصارم المعارض للقيم الجمالية الفنية (اللادينية) الذي انتهجته الطوائف المسيحية الأصولية، فإن كثيراً من الكنائس والمعابد تزخر بالأناقة والزخرفة والمنمنمات الجميلة حقاً.

وفي القرن الثاني عشر انتشرت بشكل واسع أشكال فنية معمارية غاية في الروعة والجمال تكون منها الفن الذي يسمى الفن القوطي. وهذا التحول بالذات يشكل جوهر الاتجاه الثاني للمسيحية وللدين عامة بشأن الفن والجماليات الإنسانية. فالكاتدرائيات القوطية، كانت ـ تاريخياً ـ نتيجة منطقية لحركات جماعية نادت بتغيير الأساليب وإبداع أشكال جديدة (ربما كنوع من التحايل على التحريم القطعي للفنون التصويرية).

صحيح أن الأرثوذكسية أثرت على تطور الفن التصويري، إلا أن فن العمارة تطور إلى أبعد الحدود، فقد ضمت الكاتدرائيات القوطية جميع الفنون ضمن وحدة شاملة. فهناك الرسوم الجدارية وهناك السقوف، وهناك الواجهات الزجاجية، والتطاريز المختلفة، وهناك الموسيقى أيضاً.

وكانت أعمال النحت تخلق في أرجاء الكنيسة كما يقول المستشرق الروسي(١٦) عالماً حقيقياً من التماثيل التي بلغ عددها أكثر من ألف في بعض الكنائس، وفي كنيسة «شارتر» مجموعات بالعشرات ونقوش تمثل مشاهد لاهوتية وتاريخية أو عقائدية، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من انزلاق الكنيسة في نهاية المطاف إلى التجسيم والتشبيه، خاصة أن أفهام العامة تميل إلى تجسيد المعاني الرمزية التي ترد في العقائد الدينية ولا تحتمل التأويل، وشيئاً فشيئاً يتحول الأمر في بعض جوانبه إلى وثنية خالصة.

على الرغم من أن الكنيسة أخيراً نظرت إلى الأمر نظرة براجماتية ورأت أن هذه العمارات

الدينية الهائلة أريد لها أن تخلق أجواء مشحونة بالمشاعر والأحاسيس الدينية، التي تثيرها الإبداعات الخلاقة، فحاولت تأكيد الصبغة الربانية على الأعمال الإنسانية الرفيعة.

وأدركت الكنيسة أهمية الفن في تهيئة الأجواء الخاصة بالاتعاظ والتأمل الذاتي الداخلي، والوقوع تحت تأثير الانفعال الديني، وقد برز هذا الاتجاه جلياً في القرنين السادس والسابع عشر حيث إن الفنون المختلفة استخدمت كأداة فعالة لشد ملايين الناس البسطاء نحو حضور الشعائر والطقوس والتراتيل والمواعظ الكنسية.

فالأضواء المشعشعة الصادرة عن الثريات والشموع والمصابيح، والنسائم المشبعة بعبق الأبخرة (المقدسة) كل هذه الأشياء أسهمت في تعميق التأثير على عقول وعواطف وأحاسيس رواد الكنائس، فروعة الأداء في فرق التراتيل الكنائسية لها تأثيرات سيكولوجية كبيرة، ومن هنا لا نستغرب اهتمام الكنيسة الأرثوذكسية ببعض الأيقونات دون غيرها وإجلالها لقسم منها دون الآخر، وهي عبارة عن مصكوكات فضية أو مطلية بالذهب، وفي أحيان كثيرة كانت مرصعة بالأحجار الكريمة، مما يدحض الدعاية الكنسية بشأن مضامين تلك الأيقونات.

لقد مارست الكنيسة حرباً ديماغوجية فيما يخص منشأ الأيقونات مدعية أنها «أعاجيب ربانية» وليست أعمالاً إبداعية من صنع أناس مبتكرين. وفي كثير من الأحيان تم صنعها بناء على توصية من الكنيسة نفسها. وكان تقويم الأيقونات لا يتأتى من خلال مقاييس فنية محددة، وإنما من خلال مدى تطابقها مع التعاليم والتفسيرات والأخلاقيات الكنسية السائدة(١٧).

إن موقف المساومة «وحلول الوسط» تجاه الفن أصبحت إحدى العلامات المميزة لسيرة وسلوك «آباء الكنيسة» ونذكر منهم على سبيل المثال - يوحنا داماسكين - الذي ترتبط باسمه العبارة الشهيرة: «الأيقونة - إنجيل الناس الأميين» فالأب داماسكين يعتقد أن فن التصوير الديني ليس إلا تكوينات وخلقاً للأشياء الواقعية، وهو رمز يجسد الملكوت الأعلى الرب.

وهذه الأيقونة أقرب إلى فهم الناس البسطاء من كثير من الطقوس والشعائر الأخرى. ولكن التفسير الرمزي والمجازي والمفهوم اللاهوتي للواقع والجمالية في الفن ثبته بصورة نهائية في القرن الثالث عشر مؤسس الفلسفة الكاثوليكية الرسمية توما الأكويني.

وقد طلع بفكرة مفادها: «أن الجمال يتطابق مع الفائدة، ولكنهما يختلفان فقط في وسائل تعبيرهما»، هذه الفكرة التومائية تتناقض مع المفاهيم الأرثوذكسية المسيحية، لكن توما الأكويني يبرر ذلك، معتبراً أن المصدر الحقيقي للجمالية المطلقة هو «الخالق الأعظم»، الرب الذي تصدر عنه كل ألوان الخير والجمال والمعرفة، فالجمال حسب التفسير التومائي هو «إشعاع

رباني» وعنصر مجسد لعظمة الوجود الإلهي، على الأرض وفي عالم المشاعر والأحاسيس المادية.

وقد حرر توما الأكويني علم الجمال من «تلوثه بالخطيئة البشرية» التي كان متهماً بها من قبل اللاهوتيين، فأعطى بذلك للكاثوليكية الرسمية مبرراً ايديولوجياً للاعتراف بقيمة الفن وعلم الجمال.

أما الاستمتاع بالجماليات والفن فقد كان يفسر من وجهة نظر علم الجمال الرسمي للكاثوليكية، على أنه نشوة وجدانية وإحساس انفعالي عميق بعظمة وروعة الرب كمنبع لكل شيء جميل في الكون.

ولذلك يؤكد أحد المستشرقين (١٨) على أن مظهر المعابد الذي يبدو لأول نظرة وكأنه عمل حر إنما يستجيب بالعكس إلى تصميم فكري ومذهبي مدروس بدقة ودراية كبيرة من قبل اختصاصيين مهرة. أما موضوعات الرسوم التزيينية فلم تكن متروكة لرأي الفنانين، بل كانت خاضعة لقرار المجالس الكهنوتية. وبما أن بناء الكاتدرائيات الفخمة لم يكن عملاً دينياً وحسب، بل كان فعلاً سياسياً وثقافياً وايديولوجياً، فقد بدأ المهندسون المعماريون يخرجون شيئاً فشيئاً عن تقاليد العمارة الكنسية البيزنطية مغطين المعابد بزخارف وتزيينات تجسد البحث الحقيقي عن ينابيع حرة للوحي والإلهام.

وقد دفع القلق الذي تعيشه الزعامة الفاتيكانية نتيجة للأوضاع المتردية، التي يعاني منها الفن الكنسي المعاصر، دفعها لصب جهود كبيرة من أجل تصحيح أوضاع هذا اللون من الفن، ومن ثم إعادة النظر بأساليبه، ودفعه للأمام كأحد أدوات الدعاية الايديولوجية الدينية. ويبرز ذلك جلياً من خلال استعراض أعمال المجمع الفاتيكاني الثاني للطائفة الكاثوليكية وللوثائق والمواد التي أقرها هذا المجمع. إذ إن وثائق المجمع المذكور تعتبر بصراحة أن الفن «وسيلة أرضية» لقيام الكنيسة بتنفيذ «مهمتها المقدسة»

وانطلاقاً من هذا التقويم الدوغمائي تعتبر الكنيسة، أن قيمة أي عمل فني يجب أن تنبع من خلال «الاتجاه الذي يسلكه هذا العمل لبلوغ الجمال الإلهي السرمدي» وقيمة العمل الفني تأتي من خلال الكيفية التي يحرك بها أحاسيس ومشاعر الناس نحو تعظيم وتمجيد الملكوت المقدس، أما الفن الحقيقي حسب رأي الكنيسة فهو «تجسيد لأكثر أشكال الموهبة الإنسانية قرباً من المطلق الأعلى».

ولهذا فإن موقف الكنيسة تجاه الفن ينطلق من معايير محض نفعية. فالتراتيل والموسيقى الكنسية والأناشيد الشعائرية، تقوم قبل كل شيء من خلال قدرتها على جذب أكبر عدد من

الناس نحو الكنيسة وما يقدمه زعماؤها لهم.

وانطلاقاً من هذه النظرة النفعية اتخذ المجمع الفاتيكاني «دستوراً حول الأدب الكنسي» يركز على ضرورة تبسيط التراتيل والأناشيد والألحان الموسيقية العبادية لتشد الجموع البسيطة المتدينة، ويسمح هذا الدستور باستخدام وسائل فنية معاصرة في الكنائس الكاثوليكية تجاه حركات التجديد الفنية وبشكل خاص تجاه التيار التجريدي(١٩).

نخلص مما سبق حول الاتجاهات الرئيسة لرجال الدين نحو الفن أنه يمكن الاستنتاج، بأن تقويم الفن من وجهة نظر رجال اللاهوت والقائمين على السياسة الفنية في المؤسسات الكنسية لمختلف مراحل التطور الثقافي، ولمختلف المذاهب المسيحية تنوع بدءاً من اللعنة الكنسية المطلقة لجميع الأعمال الفنية وجميع الأشكال التصويرية، وانتهاء بالاعتراف بقيمتها الايديولوجية الدينية.

ويكاد يقوم اليوم إجماع من قبل اللاهوتيين على ضرورة إخضاع الفنانين لمتطلبات الكنيسة، وتحويل الإبداعات الفنية إلى أداة مساعدة لسيطرة الكنيسة وتوطيد السلطة الدينية والزمنية لها.

وهذا الموقف البراجماتي لا نجد له نظيراً في علاقة الإسلام بالفن، على ما سنرى في الفصول التالية، حيث لم يوجه رجال الدين الإسلامي الاتجاهات الفنية قديماً أو حديثاً، على الرغم من تفاوت الفهم بين بعض الأئمة في فهم مسألة علاقة الإسلام بالفنون أو ببعضها على الأقل مثل التصوير والموسيقى، حيث يبدون بعض التحفظات التي يجب أن تؤخذ أحياناً في الاعتبار.

إضافة إلى أن الإسلام يخلو كما هو معروف من السلطة الدينية الكهنوتية التي توازي تلك السلطة الموجودة في المسيحية، وما حدث من التقاء غايات الدين الإسلامي وقيمه العقائدية المطلقة مع غايات الفن الإسلامي ووظيفته كان يأتي دائماً بشكل عفوي تلقائي، نابع من جوانية الفنان المسلم، وتعبيره الحر والتلقائي عما يعتنقه من مبادئ وقيم مطلقة توحدت في التوحيد وتجلت تعبيراً فنياً في مختلف تجليات الفن بصوره من عمارة وتصوير وخط وفنون بلغت غاية التجريد والرمزية، على ما سيتضح لنا حين نحلل مبادئ هذا الفن.

فإذا ما تساءلنا عن علاقة الفنون الإسلامية بتلك الفنون السابقة على الإسلام؟ فإننا سنجد مشكلة ثار الجدل حولها طويلاً، ولكن الرأي الأقرب للصواب وهو الرأي الذي ينبع من طبيعة الأشياء، هو ذلك الذي يسلم بمسألة التأثير والتأثر بين الفن الإسلامي والفنون السابقة عليه، وإلى هذا الرأي يذهب كثير من الباحثين في تاريخ الفن الإسلامي وفلسفته من العرب والمستشرقين وعلى رأس هؤلاء «غاية» Gayet و«بريون» Brion أو من كتبوا في تاريخ الفن من أمثال

«كريزويل» Creswell و«مارسيه» Marcais الذين رأوا أيضاً أن هذا الفن ورث مظاهر الفنون والعمارة التي كانت سائدة في بلاد الشام وهي الساسانية والبيزنطية.

ولذلك يحاول «مارسيه» أن يكون منصفاً فيقول: «ليست شخصية الفن الإسلامي موضوع جدل، إلا أنه وهو آخر وليد في فنون عالمنا القديم، لابد أن يكون مديناً بالكثير للفنون التي سبقته ولما كان مهداً لفنون آسيا الغربية التي شهدت ازدهار أكثر الحضارات أهمية، فقد جنى من تراثها، ولكنه اختار منه ما شاء وتمثل ما احتفظ به من عناصر، ثم أعطى هذه العناصر طابعه الخاص،أعطاها وجهاً جديداً لا يمكن به التعرف إلى أصوله. وقد كفى هذا الفن أن يمر مائة عام من الزمان، لكي يترسخ في أعمال لم يعد بالإمكان نسبتها للفنون القديمة التي أغنته. وعلى مر القرون كان يبتعد أكثر فأكثر عن المؤثرات التي أحاطت بمقدمه إلى العالم».

ولقد جرى غالباً التصريح بأن الفن الإسلامي قد استمد نفسه، في مراحله الأولى على الأقل، من أقنومين خارجيين: بيزنطي يوناني، كما يشير بابا دبلو، أو فارسي ساساني، كما يذهب أكثر من مؤرخ أوروبي وعربي(٢٠).

ويقف في مقابلتهم متشددون قوميون عرب يرفضون الفكرة. يتحول الشرق القديم في هذه الخطابات الأوروبية والعربية الأخيرة إلى كيانات تجريدية، تعاني وحداته من تقوقع لا شفاء منه، تبلورت عبره الثقافات والفنون المعزولة عن بعضها، رافضين مسألة أخذ الحضارات والثقافات عن بعضها بعضاً، وهو ما لا تشهد عليه أية قطعة فنية أو منحوتة جدارية أو نقشة هندسية على حائط أو سجادة من ذلك الوقت تقترح غالبية هذه البحوث، طالما الأمر تعلق بأصول هذا الفن، انقطاعاً دراماً وعدم تبادل ثقافي بين شعوب المنطقة الواحدة نفسها، فتعيش في عزلة مطلقة، دون بداهة اللقاء ولا ضرورة التفاعل كأن بيزنطة الشرقية كانت تحضر فناً، وهي تحتل المنطقة السامية القديمة، على أرض بكر من دون تاريخ ولا فن. أو أن تاريخها وفنها قد ماتا نهائياً.

كما يجري الخلط بعدئذ كما يشير باحث معاصر(٢١) بين بيزنطة المسيحية والفنانين المسيحيين العرب الذين ساهموا بفاعلية في تشييد العمارة الإسلامية الأولى. وقراءة متأنية لكتاب «العربية قبل الإسلام» الصادر حديثاً(٢٢) يمكن أن تساعد على أخذ فكرة وافية عن وجود فنون عربية قبل الإسلام، أصيلة وذات بديهية خارجية. لقد استطاعت المنطقة التي ظهر بها الإسلام على الدوام التكيف مع ذينك الفنين، دوماً ضمن تاريخها الفني، واستطاعت في النهاية إنجاب فنها الإسلامي المعروف.

ومن الواضح الآن بعد كثير من الدراسات الحديثة أن علاقة اليونان بالفرس وعلاقتها بالشام

ومصر أقوى بكثير من أية علاقة أخرى، وعلاقة الفرس بالعالم (السامي) قوية إلى درجة أن الامتزاجات والاختلافات الثقافية والفلسفية والفنية لا يمكن نسبتها بسهولة إلى أي من تلك العوالم. ثمة تقاطعات أكثر مما يوجد من انفصالات. هذه الأخيرة لم تكن من طبيعة عوالم ثلاثة كان قدرها الجغرافي في التجاور ولو بصعوبة في أغلب الحالات(٢٣).

إن القصور الأموية التي أقيمت في الشام، كالمشتى والحير وعمرة وخربة المفجر وعنجر وأسيس والطوبة والمنية والموقر، وهي من بدوات العمارة الإسلامية مازالت تقدم ثبتاً لشخصية معمارية أصيلة كانت سائدة منذ القدم ثم انتشرت وترسخت خارج الشام وخاصة باتجاه المغرب الإسلامي.

فلقد انتقل هذا الطراز في بناء المنشآت السكنية إلى الأندلس والمغرب العربي وكان واضحا في حصن كاستيلليجو دو مرسي (مرسيه) الذي يرجع تاريخه إلى القرن الحادي عشر والثاني عشر، والمعلومات النادرة عن هذا البناء تسمح لنا ـ كما يقول الباحث عفيف البهنسي(٢٤) ـ بالتعرف إلى مخططه المستطيل الشكل والذي يضم قاعات تحيط بفسحة وبصورة متطورة قليلاً قسم من قصر الحمراء كان قد أنشأه محمد الخامس (١٣٥٣ – ١٣٩١م) من ملوك بني نصر(٢٥).

وكذلك ظهر نظام الفسحة المحاطة بالغرف في المساكن العباسية التي تم اكتشافها في الرقة(٢٦) وهي على ترتيبها الفريد الخاص ضمن قصر فسيح، فإنها أخذت شكلاً هندسياً دقيقاً فبدا النظام الحيري في بعضها واضحاً مؤلفاً من الصدر والكمين.

وكان العباسيون قد استعانوا بالمعماريين والفنانين السوريين في إقامة منشآتهم وأوابدهم. ويذكر الطبري أنه عند تأسيس مدينة بغداد جمع العباسيون لها العمال من سورية وغيرها. ولكن التأثير الفارسي كان واضحاً في القصور ذات القاعات الواسعة وذات القبة المسبوكة بإيران.

وللتدليل على صحة قضية التأثير والتأثر بين الفن العربي الإسلامي والفنون السابقة عليه عند النظر إلى الفن الإسلامي نرى أن استبعاد التناسب الواقعي الحرفي الذي أصبح أسلوباً للفن الإسلامي رمزياً وتجريدياً ليس وليد لحظته وليس اختراعاً خاصاً به في ذلك العالم، وأن نتيجته المنطقية هي إبراز العناصر الأقل واقعية الميالة إلى التكرار: العناصر الزخرفية والنباتية خاصة التي التقى الفنان فيها بكيفية ممكنة لتجسيد ذلك النظام الرمزي والتأويلي.

ستحضر هذه العناصر بقوة حتى في الأمثلة الأكثر قدماً من الفن العربي الإسلامي مثل فسيفساء (خربة المفجر) التي لو استبعدنا عنها نظرياً، الغزالات والأسد يمكننا الحصول على رسم تجريدي نباتي ستتضخم تفصيلاته الصغيرة وتتطور فيما بعد، وهي تنفي عنها «الشوائب»

التشخيصية محتفظة بقوة عمل زخرفي محض أو تجريدي محض.

لقد بقيت الزخرفة بهذا المعنى وسيلة تشكيلية تميز الفن في المنطقة التي صارت عربية إسلامية جرى فحسب التشديد على العناصر الزخرفية التي كانت موجودة هي عينها على الفخار الرافديني، وفوق حيطان بواباته جنباً إلى جنب مع رسومه التشخيصية.

ولذلك يؤكد باحث معاصر(٢٧) على أنه إذا استبعدنا ثانية الرسوم التشخيصية من زخارف بوابة عشتار التي يهيمن عليها اللون اللازوردي (القرنان ٦-٧ق.م الموجودة في برلين) فمن الجلي أن ثمة قرابة روحية وتشكيلية إيقاعياً ولونياً بينها وبين ما صار زخارف الفن الإسلامي.

إن المقاربة بين فنون الثقافات الشرقية القديمة التي يقدمها معني بالأمر: حنين بن إسحاق (٨٣٧م) ذات دلالة في هذا الشأن: «أصل اجتماعات الفلاسفة أنه كانت الملوك اليونانية وغيرها تعلم أولادها الحكمة والفلسفة، وتؤدبهم بأصناف الآداب وتتخذ لهم بيوت الذهب المصورة بأصناف الصور، وإنما جعلت الصور لارتياح القلوب إليها واشتياق النظر إلى رؤيتها فكان الصبيان يلازمون بيوت الصور للتأديب بسبب الصور التي فيها، ولذلك نقشت اليهود هياكلها، وصورت النصارى كنائسها وبيعها، وزوّق المسلمون مساجدهم، كل ذلك لترتاح النفوس إليها وتشتغل القلوب بها(٢٨).

إنه التأمل إذن. لكن ماذا يتأمل المسلم عبر هذا التفنن التجريدي؟ إننا في صلب التصور الديني الإسلامي للعالم هنا: لا مصور سوى الله فيه. إننا عبر التجريد نوحد الخالق وحده، عبر فن الخط كذلك. فطالما كانت الغالبية العظمى من الجمهور تستطيع القراءة، فقد كانت تتوجه إلى الفن بوصفه تجويداً للكتابة، لكي تتحول الكتابة إلى جانب الأنماط الزخرفية النباتية والهندسية إلى فنه.

كانت تقاليد المنمنمة تستجيب لمتطلبات أخرى، فهي لم تكن فناً جماهيرياً إنما فن النخبة بسبب غلاء سعرها، لكن صغر حجمها النسبي وسهولة تداولها، لذلك تسمح بالافتراض بأن وفرة وفيرة منها كانت في متناول الطبقات الميسورة.

هذا ما يفسر لنا الإشارات الواردة في مناسبات عدة في المصادر التاريخية عن الحضور الكثيف للمصورين. الحجم يسمح كذلك بالافتراض أن قسماً منها كانت مزينة برسوم أيروسية، الأمر المنسجم مع وفرة الأدب الأيروسي العربي الذي لم تمنعه أبداً الحشمة الشكلية ولا الرياء الاجتماعي من الحضور القوي(٢٩).

تستجيب المنمنمة أخيراً لوظيفة محددة: إنها تدخل التشخيص إلى الحقل التعليمي بعد

الكتابة، في علمي النبات(٣٠) والحيوان في تلك القصص التعليمية على لسان الحيوانات «ابن المقفع». ويكفي أن نرى المنمنمات التي تزين مثلاً كتاب «صور الكواكب الثابتة» للصوفي، وكتاب الدرياق، وكليلة ودمنة، وكتاب البيطرة لأحمد بن حسين، وكتاب الأغاني للأصفهاني، ولاسيما مقامات الحريري المرسومة من طرف الواسطي، لنقرأ هذا التلاقي بين الثقافات الذي ولد فناً تشكيلياً، حراً من كل المعوقات الدينية، ويفرض نفسه على النظر ليس فقط على الأرستقراطية الملكية ولكن أيضاً على شعب التجار والأدباء والصناع التقليديين.

«جزيرة الشرق» (١٢٣٧م) للواسطي تحمل في ذاتها أحلاماً إدراكية وذاكرة، مجازاً ومنظراً ضمن تركيب جمالي يوحي بالفن الساذج والسوريالي ـ العصريين على رأي أحد الباحثين(٣١) ـ وهناك رسم يزين كتاب «قانون الدنيا» لأحمد المصري (١٥٦٣م) يصور في نموذج خارق أسطورة الإسكندر ويأجوج ومأجوج التي تشير إليها السورة ٢٨ من القرآن الكريم. إنه عمل حر وسهل يتوفر على خيال مجنح. إنه يكسر نظام الأعراف ليس فقط في أبعادها ولكن أيضاً في شكل جسم الكائنات.

ومن هنا فليس غريباً أن نجد مستشرقاً معاصراً هو «فان غرونبوم»(٣٢) يقول: «لقد دخلت روح الإسلام القصص اليهودية والبوذية أو اليونانية، وحلت المؤسسات الإسلامية، والتقاليد الإسلامية والفولكلور الإسلامي، في صمت، محل المؤسسات الثقافية الأصلية لتعطي الطابع النهائي لوحدة المناخ الذي يطبع، إلى هذه الدرجة الحضارة الإسلامية، والتي تسترعي انتباه الملاحظ لكي يسجل من الوهلة الأولى المزيج غير المتجانس الذي جعلت منه واقعها.

وإذا توقفنا عند مثل أخير في العمارة الإسلامية ـ يبين كيفية استعانة المسلمين بالعمارة السابقة ويؤكد على قدرتهم الإبداعية في نفس الوقت ـ التي كان لابد من أن تنشأ بوصفها ظاهرة فريدة متميزة بذاتها انبثقت عن مجموع كبير معقد من الأشكال السابقة عليها، أو المعاصرة لها.

ولهذه العمارة سمة أخرى تسترعي النظر، هي أن التوليفات المعمارية التي تكونت خلال القرنين أو الثلاثة الأولى لتاريخ الإسلام، لم تكن هي القوة الدافعة البسيطة التي نشأت عنها كل التطورات المعمارية اللاحقة، وإنما كانت في ذاتها مجرد مثل واحد فريد لدى المسلمين على تحويل عناصر شكلية أو وظيفية عديدة أخرى إلى شكل إسلامي، مع الاعتراف بأن هذه التوليفات كانت أول أمثلة هذه القدرة الفريدة وأقواها تأثيراً.

وقد حدث هذا التحويل على مستويات مختلفة على مر القرون. وأبسط صورة له ـ كما

يقول أحد المستشرقين المعاصرين(٣٣) ـ هو تحوير أشكال معمارية غير إسلامية لخدمة أهداف إسلامية. وهذا هو الذي حدث على الأرجح في إيران في القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي عندما أخذ المسلمون الايوان(٣٤) الذي كان موجودا قبل الإسلام وجعلوه العنصر الأساسي للمساجد ولأشكال كثيرة أخرى من المباني.

وهناك ظاهرة مماثلة حدثت في تركيا العثمانية حيث نجد طرازاً من المنشآت محورة القباب، يتطور بتأثير من كنيسة آيا صوفيا Hagia Sohia بحيث نشأت عنه مساجد استنبول العظيمة. وكان الأمر مختلفاً بعض الشيء في الهند، حيث أدخلت نماذج متعددة من الشرق الأوسط بحسب مطالب وسائل البناء المحلية، وأعطت في النهاية للمنشآت المعمارية شكلاً مختلطاً أو هجيناً. وقد أحرز هذا الشكل المختلط، في المباني التي صممت بعناية كبيرة مثل مبني «تاج محل» نجاحاً يفوق بكثير ما أحرزه في المباني المختلفة الأخرى التي يغلب عليها الطابع المحلي العادي.

ولذلك يؤكد المستشرق «جرابار» على أن هذه الأمثلة إنما هي مجرد نماذج لقدرة المسلمين الهائلة على تطويع الأشكال المستمدة من أقاليم عديدة مختلفة بحيث تلبي حاجات الإسلام(٣٥).

الهوامش

١- د.ثروت عكاشة: حرية الفنان ص١٣٢،١٣٣ مجلة عالم الفكر ج٤ العدد٤ الكويت ١٩٧٤م.
٢- مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال، ص ١٨ مصر عام ١٩٧٤م.
٣- د.مراد وهبة : قصة علم الجمال ص ٩ - ١٤.
٤- السابق ص ١٤.
٥- السابق ص ١٤، ١٥.
٦- د.زينات البيطار: النقد الأدبي والتذوق النقدي في الفنون التشكيلية، مجلة عالم الفكر ج ٢٦ العدد ٢ ص ١٦ الكويت عام ١٩٩٧م.
٧- د.ف.فيمنوفسكي: الفن والدين ص ٣، ترجمة د.خلف الجراد، سورية ١٩٨٥م.
٨- د. مراد وهبة: قصة علم الجمال ص ١٧، ١٨.
٩- ماركس وانجلز: من الأعمال المبكرة ص ٥٨٧، موسكو عام ١٩٥٦م.
١٠- الإصحاح ٢٠ آيات ٣-٥.
١١- سورة سبأ آية ١٣.
١٢- د. جمال محرز: مقال بمجلة كلية الآداب، العدد ٨ ج ٢، ١٩٤٦م.
١٣ د. ف. فيمنوفسكي: الفن والدين ص ٤٧.
١٤- هيجل: المؤلفات ج١٢ ص ١٠٧ موسكو ١٩٣٨ نقلاً عن المرجع السابق.
١٥- فيمنوفسكي: الفن والدين ص ١٤، ١٥.
١٦- السابق ص ١٩، ٢٠.
١٧- السابق ٢٥- ٢٦.
١٨- تاريخ الفن الروسي: ج ٣ ص ٤٢٢،٤٢٣، أكاديمية العلوم السوفييتية ١٩٥٥م.
١٩- السابق ص ٣٧- ٣٩.
٢٠- G.Marcais: L,art musulman p.u.f. 1962
٢١- انظر مؤرخ الفن الإيراني أسد الله شيرافي في بحثه: الكلمة والمصورة في الإسلام مجلة مواقف العدد ٦٤ صيف عام ١٩٩٧م وانظر: L`art Musulman, La grammaire des styles, sous la direction de Henry Nart.e`d flammarion, paris 1920. p.8
٢٢- عن أصول الفن الإسلامي ومراجعه المحلية: شاكر لعيبي مجلة نزوى العدد ٧ يوليو عمان عام ١٩٩٧م.
٢٣- انظر بالفرنسية: L arabie avant l islam paris 1994
٢٤- شاكر لعيبي: أصول الفن الإسلامي ص ١٤٠.
٢٥- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٦٥ عالم المعرفة العدد ١٤.
٢٦- انظر: G.Marchais: L`Architecture d`occident, 1954 وانظر لنفس المؤلف الترجمة العربية لكتاب الفن الإسلامي ص ٢١٨.
٢٧- نسيب صليبي: حفريات الرقة، الحوليات ص ٢٥ وما بعدها عام ١٩٥٦م.
٢٨- شاكر لعيبي: أصول الفن الإسلامي ومراجعه المحلية ص ١٤٠.
٢٩- ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء ج ١ ص ٩٤ بيروت ١٩٨١
٣٠- يروي ابن أبي أصيبعة في كتابه السابق أن الطبيب رشيد الدين بن الصوري (١٢٤١م) في دمشق ألف

كتاباً عنوانه الأدوية المفردة «بدأ في عمله في أيام الملك المعظم، وجعله باسمه واستقصى فيه ذكر الأدوية، وكان يستصحب معه مصوراً، ومعه الأصباغ والليق على اختلافها وتنوعها، فكان يتوجه إلى المواضع التي بها النبات مثل جبل لبنان وغيره.. فيشاهد النبات ويحققه، ويريه للمصور فيعتبر لونه ومقدار ورقه وأغصانه وأصوله ويصور بحسبها ويجتهد في محاكاتها، ثم إنه سلك في تصويره النبات مسلكاً مفيداً، وذلك أنه كان يُري النبات للمصور في إبان نباته وطراوته فيصوره، ثم يُريه إياه أيضاً في وقت كماله وظهور بذوره فيصوره تلو ذلك ثم يُريه إياه أيضاً في وقت ذواه ويبسه فيصوره ج ٣ ص ٢٦٠ المرجع السابق.

٣١- بنعمار مدين: إشكالية المقدس والدنيوي في فن الرسم العربي المعاصر والمغاربي، مجلة الوحدة العدد ٧٠، ٧١ يوليو عام ١٩٩٠م.

٣٢- V. Grunebaum citi par R.Ettinghausen in la pepnture arabe, flammarion, paris, 1977, p 421

٣٣- أوليج جرابار: ضمن بحوث تراث الإسلام ج٢ ص ٣٩٨ - ٣٩٩ شاخت وبوزورث ترجمة د.محمد زهير ود. حسين مؤنس عالم المعرفة العدد ٨ الطبعة الثانية الكويت عام ١٩٨٨م.

٣٤- الإيوان قاعة ذات سقف يقوم على عقد يفضي مباشرة إلى فناء مكشوف.

٣٥- أوليج جرابار: أقدم المنشآت الإسلامية التذكارية، مجلة الفن الإسلامي الشرقي ج٦ ص ٤٦ عام ١٩٦٧م.

الفصل الثامن

دعوة إلى التجريد المبكر

(إشكالية التشبيه والتصوير)

دعوة إلى التجريد المبكر
(إشكالية التشبيه والتصوير)

الفن كما رأينا ليس «فكرة» ولا «فلسفة» ولا «مفاهيم مجردة» كالتي تعنى بها «البحوث» الفكرية في شتى الميادين، وإنما هو «الانفعال الذاتي الخاص» بالأشياء والأشخاص والأحداث.

الانفعال الذي تتلقاه كل نفس مفردة على طريقتها الخاصة في التلقي، وتنفعل به في أعماقها، «وتعانيه» معاناة كاملة بكل جزئياته وتفصيلاته، ثم تخرج من هذه المعاناة المشتبكة بوشائج النفس، النافذة إلى خباياها ودروبها، المختلطة برصيدها الخاص من المشاعر والتجارب والاتجاهات والميول.. تخرج منها بتجربة شعورية معينة أو «بإفراز» معين يحمل السمات الذاتية لصاحبه، ويجب على صاحبه أن ينقله إلى «نفوس الآخرين» في صورة جميلة يتوافر لها التأثير والامتاع.

والفن «رؤية» للواقع من خلال ذلك الانفعال الذاتي الخاص بالأشياء والأشخاص والأحداث، و«تفسير» لهذا الواقع في ذلك الضوء الخاص، تفسيراً شعورياً ـ لا فلسفياً فكرياً ـ كما أنه «رؤيا» للمستقبل، وللمجهول، وللماضي، كذلك بنفس الشروط.

والفن الإسلامي ـ من ثم ـ ينبغي أن يصدر عن فنان مسلم، أي (إنسان) تكيفت نفسه ذلك التكيف الخاص الذي يعطيها حساسية شعورية تجاه الكون والحياة، والواقع، بمعناه الكبير، وزود بالقدرة على جمال التعبير؛ وهو في الوقت ذاته إنسان يتلقى الحياة كلها من خلال التصور الإسلامي، وينفعل بها، ويعانيها من خلال هذا التصور ثم يقص علينا هذه التجربة الخاصة التي عاناها، في صورة جميلة موحية(١).

فما هو التصور الإسلامي للفن؟

وما هو موقف الإسلام من التصوير والتشكيل الفني؟

كما رأينا سابقاً فقد نزعت الفنون القديمة السابقة للإسلام إلى الاقتباس من أفكارها ومعتقداتها، وعملت على ترجمة تلك الأفكار بواسطة الرسم والتصوير، ولهذا كانت تمثل تلك الفنون طابعاً مقدساً لا بل أصبح الاهتمام بها من حيث الشكل والإبداع يعبر عن حجم الوفاء والولاء لتلك الديانات.

ولعل الأنماط الفنية التي أفرزتها الفنون الكلاسيكية الوثنية وما تلاها من الفنون البيزنطية والساسانية تعبر عن ذلك الاتجاه، وهذا بخلاف البيئة العربية في ظل الإسلام الذي رأى أول الأمر تشدداً في النظر إلى التصوير وغيره مما يشبهه، إذ كان الإسلام حريصاً على ألا يكون بين العابد وربه شاغل من رسوم وتصاوير.

ولهذا رأينا المساجد الأولى تبنى على طريقة معمارية خالية من كل رقش أو نقش ومن الإسراف في مباهج الحياة، فقد روى البخاري في كتاب الفتنة حديثاً عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) أن من علامات الساعة تطاول الناس في البنيان.

وكذلك روى الأزرقي أن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) لما دخل الكعبة بعد فتح مكة قال لشيبة بن عثمان «يا شيبة امح كل صورة فيه إلا ما تحت يدي» ثم رفع يده عن صورة عيسى ابن مريم وأمه. وهذا الذي رواه الأزرقي رواه أيضاً ابن حجر في شرح صحيح البخاري(٢).

والدليل على ذلك أن هذه الصور بقيت كما هي ولم تتناولها يد المحو إلا في تاريخ متأخر، وذلك أيام ولاية عبد الله بن الزبير عام ٦٨٣م. وهذا يدلنا على أن التصوير لم يكن منهياً عنه جملة، وأن النهي كان عما هو مسف منه ويحول بين العبد وربه ويسيء إلى معتقده.

ويروى أن عائشة زوج الرسول (صلى الله عليه وسلم) وضعت في بيتها ستراً عليه تصاوير وفيه خيل ذوات أجنحة فقال لها الرسول:«أميطي عني فإنه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي». وتقول عائشة رضي الله عنها أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قد نزع الستر، فقطعته وسادتين كان يرتفق عليهما، وهذا يعني أن كراهية الرسول للتصوير لم تكن عامة بل كانت خاصة تشمل ذلك الجانب الذي يشغل عن العبادة، أما إذا كان للزينة فلا كراهية فيه.

ومن الواضح أن الرسول هنا لم ينه عن التصوير وإنما رفض الرسوم التي تحمل مفاهيم وثنية مستوردة ورسمت بأساليب واقعية غريبة على الذوق العربي.

وأما قوله أن من أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون، فإنما يقصد بذلك أولئك الذين

يحاولون خلق الكائنات أو مضاهاة الله في خلق هذه الكائنات التي رسمت بأسلوب واقعي وبمحاكاة رفيعة للواقع. فالمحاكاة والشبه محاولة للخلق ولمضاهاة الله، ولهذا كان الحديث «يعذب المصورون الذين يضاهون بخلق الله»(٣).

كما يحكي عن عائشة أيضاً أنها حين زفت إلى الرسول حملت معها دمى كانت تلعب بها، ولقد سألها عنها الرسول مرة فأجابته بأنها خيول سليمان فسكت الرسول ولم يعد لسؤالها مرة أخرى(٤).

هذا إلى أن زوجات الرسول كما يروي أصحاب السير والأخبار كن يتخذن أقمشة مزخرفة برسوم الإنسان والحيوان. ويقول الطبري إن سعد بن أبي وقاص حين دخل بجيشه المدائن بعد موقعة القادسية التي هزم فيها جيوش كسرى، نزل القصر الأبيض واتخذ الإيوان مصلى وكانت فيه تماثيل جص فلم يحولها، وظلت هذه التصاوير دون أن تمس نحواً من قرنين(٥).

هذا إلى أن القرآن ليس فيه ما يشير إلى تحريم التصوير، بل هناك آيات تشير إلى جوازه لبعض الأنبياء مثل سليمان عليه السلام الذي سخر له الجن يصنع له المحاريب والتماثيل في الآية الكريمة «ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير. يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات»(٦).

أما ما ورد من أحاديث نبوية شريفة في النهي عن التصوير، مثل حديث «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون» وحديث «لا تدخل الملائكة بيتاً فيه كلب ولا تصاوير» أو «أن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم أحيوا ما خلقتم» فإنها تحتمل التأويل.

فقد تكون الكراهية للتصاوير والمصورين هي ما أريد به صرف الناس عن عبادة الله أو ردهم إلى الوثنية والشرك أو تشبيههم الله في صورة لا تليق بجلاله، فالتصوير المنهي عنه هنا هو ما قصد به إلى ذلك الغرض الصارف عن العبادة والداعي إلى الشرك، وأن المصور الموعود بعذاب الناس هو ذلك المصور الذي يأتي هذا أو ذاك عمداً ليضل به الناس عما هداهم الله إليه.

وقد يكون هذا التحريم امتداداً لتأثر القوم بما كانوا عليه من وثنية قديمة، فخيف عليهم مع إباحة التصوير أن تنزع نفوسهم إلى ما وجدوا عليه آباءهم ثم ما ألفوه في أنفسهم زمناً طويلاً، فإن للإلف والعادة تأثير على النفس لا يقاوم.

فعلة التحريم في صدر الإسلام كانت الخشية من الردة بما يجيز لنا أن نقول مع باحث معاصر(٧) إنه كان تحريماً مؤقتاً بزمن وبظروف خاصة، ولم يكن مطلقاً في الزمان والمكان، وإنه لا معنى لهذا الحجر متى أمن جانب العبادة والتعظيم (٨).

وما يؤيد هذا قول الإمام محمد عبده(٩): «إن الذين قالوا بمنع التصاوير وقفوا جامدين في تأويل قوله عليه السلام» «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون»، وفات هؤلاء أن الحديث ينصرف إلى ذلك التصوير الذي شاع في الوثنية والذي كان القصد منه إلى تأليه بعض الشخصيات. أما ما جاء لغير ذلك من تصاوير قصد فيه إلى المتعة والجمال فلا يحمل قول الرسول عليه».

إضافة إلى أننا لا نشك في إجماع الفقهاء بمن فيهم المالكية على إباحية الدمى استناداً إلى سكوت الرسول عن دمى عائشة في ذلك الحديث الذي سقناه قبلاً يؤيد ذلك رأي الإمام فيما ذهب إليه، فهم قد شرطوا الإباحة أن تكون لذلك الغرض النبيل وهو إثارة الأمومة.

وكم من أغراض أخرى كثيرة تشارك الأمومة في نبلها. وما نظن هذه الرخصة الفقهية لا تتسع لها كما اتسعت للأمومة، أعني أن هذا الإجماع يحمل في طياته إباحة الفن جملة، إلا ما كان منه مسفاً مسيئاً إلى المعتقد، وكان فيه ما يخاف منه عليه.

وعلى أية حال فلقد كانت لهذه الوقفة التحرزية إزاء التصوير أثرها في أخذ المسلمين بالأحوط فلم يقبلوا على التصوير إقبالاً صريحاً، وتحاشوا أن يستخدموه في الدينيات. من أجل هذا خطا التصوير فيما يمس الدين خطوات بطيئة (١٠).

وعامة فقد وجدنا الفن الإسلامي منذ نشأته الأولى يتميز بالبعد عن التشبيه أو التجسيد أو تمثل الصور الطبيعية أو محاولة محاكاتها، ومن هنا فإن تمثيل الكائنات الحسية في المساجد أو تصوير الرسول (صلى الله عليه وسلم) نفسه وباقي الأنبياء والخلفاء لم يعرف طريقه إلى هذا الفن خوفاً من عبادة هذه الكائنات والانزلاق نحو الشرك، وهو منع ديني صرف، يتضح في بقاء المسجد عارياً من الصور التي تلهي غن العبادة والتي تدفع إلى تقديس هذه الصور.

ويرجع أحد الباحثين(١١) سبب إنكار تصوير الكائن الحي في الفنون الإسلامية خاصة في العصور الأولى في الاحترام الواجب للسر الإلهي المكنون في كل مخلوق.

وهذا أيضاً ما انتهى إليه بعض المستشرقين، ولما كانت الصورة تدفع الإنسان إلى التأمل فيما هو خارج عن ذاته، فإن هذا ما يفسر ابتعاد الفن الإسلامي عن تصوير الشخوص الإنسانية، واهتمامه بما يحيط بالإنسان قبل كل شيء: من حيث إن صفته الأولى هي التأمل، وبناء على ذلك أصبحت وظيفة الفن الإسلامي أشبه بوظيفة الطبيعة العذراء كالصحراء مثلاً، وهو الأمر الذي تؤكده زخرفة الوحدات النباتية المجردة خلال إيقاعه الذي لا ينقطع وعبر نسيجه الذي لا نهاية له، تماماً كما يمكن للنهر الجاري ولأوراق الشجر المهتزة في مهب الريح أن تنزع الوعي

من وثنيته الباطنة.

وهذا ما تؤكده أيضاً بساتين الفسيفساء في الإسلام وهو تعبير عن تحريم المفاهيم الوثنية. ورغم ذلك فإن المسلمين الآريين من محبي الصور كالفرس والمغول التزموا بمبدأ التحريم للصور وإدانة تقليد عمل الخالق، يتضح ذلك من عدم ظهور الأبعاد التي تمثل الطبيعة:

كوضع الجسم الإنساني في الضوء والظلال والاكتفاء بتصوير الحيوان في مجرد خطوط كتلك التي توجد على شعارات الفرسان المعروفة بالرونوك(١٢).

ومن هنا فقد فرضت العقيدة الراسخة في روحية الإنسان المسلم مبدأين: الأول تصحيف أو تحوير الواقع أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان.

والثاني: هو تجريد الشكل والواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته. ولقد فسر سبب التحوير تفسيرات مختلفة ، فمن قائل إن الإنسان ليس إلا مخلوقاً عاجزاً عن مضاهاة الله في قدرته الخالقة وأنه مكرس لعبادة الله وحده «وما خلقت الجن والأنس إلا ليعبدون».

وقد أوضح القرآن الكريم أيضاً الفرق الواسع بين الله والإنسان، والفرق بين وظيفة الخلق بالله ووظيفة العبادة المنوطة بالإنسان «هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم»(١٣) أي لا خالق ولا مصور إلا هو، وبما أن الخلق في القرآن مقصود به خلق الإنسان، لذلك كان تصوير الإنسان ونحته من الأمور التي يضاهي فيها الإنسان القدرة الإلهية، وفي الحديث «من صور صورة في الدنيا كلف أن ينفخ فيها الروح يوم القيامة، وليس بنافخ».

وثمة تفسير آخر للتحوير في الفن الإسلامي أن المؤمن كان يسعى إلى تغيير معالم الوجه البشري لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد في الحديث الشريف «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله»(١٤).

وفي رأينا فالباعث على التحوير ليس عجز الفنان المسلم عن محاكاة الواقع، وليس وسيلة لإخفاء التشبيه على الله يوم الحساب، بل كان يرجع إلى الشعور بتفاهة الوجود الأرضي، والانشغال المستمر بالوجود الأزلي، فالفنان المسلم لا يعير الوجوه والأشكال اهتماماً كبيراً في رسمه، فهو يصورها بكثير من التبسيط والبدائية إن اضطر إلى تصويرها دون أن يسعى إلى إضافة الوسائل التي تقرب هذه الأشياء والوجوه إلى حقيقتها فتجعلها في الصورة الثابتة أو في التمثال، ذات استمرار في إدراك الإنسان لنفسه، مما يدفعه إلى تقديسها.

ولذلك فإن الفنان المسلم يرفض إتقان المحاكاة لكي لا يقع في البيجماليونية(١٥) كما يقول «ماسنيون» تلك المحاكاة التي سيطرت على الفكر الفني اليوناني بدءاً من أرسطو وتسربت إلى

عصر النهضة ولم تتخلص منها أوروبا إلا في العصور الحديثة حينما بدأ الاتجاه إلى التجريد.

فقد قام الفن الغربي منذ نشأته الأولى في عهد جيوتو Giotto على الأصول الأولمبية التي كانت تحدد بشكل نهائي في العهد الكلاسيكي (القرن الرابع الميلادي) وكانت هذه الأصول تقوم على اعتبار الإنسان رمزاً للجمال، وأن العلاقات الثابتة بين الأعضاء والتي حاول «بوكليت» وضعها في قانون، هي القواعد الجمالية التي يجب احترامها في النحت والتصوير وفن العمارة.

ولكن الأمر لم يبق على هذه الحال دائماً، وخاصة في العصر الحديث، عندما اقتضت الضرورة التقدم العلمي والصناعي وتمييز العمل الخيالي عن العمل العلمي القاعدي. فكان العمل الخيالي يجنح إلى اللا واقع، والعمل العلمي يقوم على الواقع، وكما يقول براك: «إن الاحساسات تسعى إلى التحرر، أما العقل فيسعى إلى التعقيد»(١٦).

ومن هنا كانت بداية تحرر الفنان من الأشكال الطبيعية والعمل على مناهضتها شيئاً فشيئاً، حتى إذا كان الأمر لكادنسكي عام ١٩١٠م أصبحت اللوحة مجموعة من الخطوط والحلزونيات والأشكال التي لا مدلول لها ولا ترتبط بأي الأشكال المألوفة في الواقع.

هنا نرى الإنسان الغربي يعلن صراحة عن نهاية الارتباط بالشكل الإنساني وعن التقائه بالأشكال المجردة التي لا تعني شيئاً وتعني كل شيء. لقد قضى الفنان الغربي، كي يتحرر من ربقة القانون والنسبية الذهبية عدداً من القرون،كان الفنان العربي خلالها يقيم فنه على الوحي أو الحدس، ويقيم الأشكال بعيداً عن مقاييس الشكل الإنساني وحدودها(١٧).

ومن هنا فإن الانفصال الداخلي الذي يعتمد في ضمير المؤمن كان يربطه دائماً بالمثل الذي لا تسعه حدود الشكل المادي، بل تضيق عن إطاره، وفي هذا يقول «بريون»(١٨) إن الفن التجريدي كما يبدو أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية ذلك لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضاً يستطيع بدون وساطة هذا الشكل أن يثير مباشرة وحالاً عاطفية وانفعالية أكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي.

والله في المفهوم الوجداني، وكما آمن به المسلمون، وكما يقول ابن سينا(١٩) «غير قابل للشبه» إنه غير داخل في جنس، أو واقع تحت حد أو برهان، بريء عن الكم والأين، والمعنى والحركة، لا ندّ له، ولا شريك ولا ضدّ.

وإنه واحد من وجوه لأنه غير منقسم لا في الأجزاء بالفعل، ولا في الأجزاء بالفرض والوهم كالمتصل، ولا في العقل بأن تكون ذاته مركبة من معانٍ عقلية يتحد بها جملة، وأنه واحد من

حيث هو غير مشارك البتة في وجوده الذي له، فهو بهذا الوجود، فرد، وهو واحد لأنه تام الوجود، ما بقي له شيء حتى يتم».

ولذلك يتمثل التعبير الملازم للتفكير الروحاني والصوفي في الأشكال التجريدية، أو في الرموز غير التشبيهية. وفي ذلك يقول «بريون»(٢٠): «إن الفنان في كل مرة يسعى فيها إلى التعبير عما هو روحاني أو إلهي كان يسعى إلى التجريد، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الإسلامي بصورة عامة حيث كان المتعالي يعبر عنه بصورة غير تشبيهية».

وقد أدرك هذه الخاصية الأساسية في الفن الإسلامي المؤرخ «بوركهارت»(٢١) الذي عاش جلّ حياته في بلاد العرب وآمن بالإسلام، ودرس تاريخ وحضارة هذه الأمة من الداخل، وتوقف طويلاً أمام المبادئ التي تسري في الفن الإسلامي وتوجهه ويعتبر كتابه «الفن الإسلامي: لغته ومعناه» يضيف بعداً جديداً إلى منهج دراسة الفن. فبعد أن كانت دراسة الفن، إما: وصفية تاريخية شديدة الصلة بعلم الآثار، أو جمالية عقلانية قريبة الشبه بعلوم الفلسفة، أقدم بوركهارت على إضافة بعد جديد إلى ذلك يتمثل في: روح الفن الإسلامي أو معناه الداخلي.

فالفن الإسلامي مثله مثل الفنون المقدسة أكبر من أن يكون عملية إنشائية تظهر فيه ملكات أصحابه الفكرية والعقلانية، أو مواهبهم الحسية والتعبيرية إلى جانب مهاراتهم التقنية والعلمية، إذ هو بعد كل ذلك وربما قبله ثمرة التأمل العقلاني الأصيل، أو الرؤية الروحية للعالم أو لحقيقة ما وراء الكون وهذا لا يتأتى إلا عن طريق الخروج بالفن الإسلامي من عالم المنظور والحس إلى عالم الرمز والحدس أيضاً.

وبفضل هذه الإضافة المنهجية يصبح للفن الإسلامي ـ كما يراه باحث معاصر(٢٢) وهو في ذلك مصيب ـ ثلاثة أبعاد ينبني الواحد منها على الآخر في تدرج منطقي هي: ظاهر، وباطن، وروح. فالظاهر يمثل الشكل الخارجي، أو المساحة والكتلة ومجالها الوصف والتاريخ. والباطن هو ما يوحي به هذا الظاهر من مشاعر نبيلة، من: الأصالة والصدق والتضحية وغيرها من المثاليات مما يدخل في علم الجمال.

وأخيراً تأتي الروح لتكشف عن طريق الرمز، كنه كل ذلك كانعكاس للحقائق السماوية على الأرض، بل لما وراء ذلك من الحضور الإلهي نفسه: حقيقة كل شيء، ومجال ذلك هو العلم اللدني أي العلم الإلهي، على المختارين من أصحاب النورانية من: الأنبياء والصديقين والأولياء.

وفي هذا الإطار يقول «سيد حسين نصر» في تقديمه، أن بوركهارت فتح بعمله هذا كتاب الفن الإسلامي الذي كان مغلقاً بمعانيه الرمزية، وحقق للفن الإسلامي ما سبق أن حققه كومارا

زوامي Kumara Swamy عندما بين رمزية فن الشرق الأقصى وأوضح مبادئه الروحية، مما كشف لقراء اللغة الإنجليزية عن أعماق الفن الهندسي التي لا تصدق، وبالتالي عن أعماق فن أوروبا العصور الوسطى إلى حد كبير(٢٣). والتجريد في كتابه السابق يعبر عن السمة الرئيسية في الفن الإسلامي. وإذا ظهر التجريد في العمارة التي تكون لها قيمة نوعية من وجهة النظر الهندسية بفضل أبعادها الغيبية والتأملية، وكما سيتضح لنا ذلك في حينه، فمن باب أولى أن يظهر بشكل واضح في الزخرفة، بل وكذلك في صور «المناتور» الفارسية وإن اعتبرت خارجة نوعاً ما عن إطار المفاهيم التشكيلية الإسلامية.

والتجريد هنا يختلف عن التجريد في الفن الغربي الحديث الذي أراد تحرير الإنسان من قوالب الحياة الآلية الجامدة، والانطلاق إلى آفاق اللامعقول، فالتجريد في الفن الإسلامي يختلف عن إسفاف اللامعقول من حيث إنه رؤية روحية للأشياء، بمعنى رؤيتها في شكلها النوعي وليس في شكلها الكمي.

ومع أن النصوص الإسلامية من القرآن الكريم والسنة لا تعتبر المورد الذي تستقي منه أشكال التجريد في الفن الإسلامي، فمن الواضح أن التجريد مرتبط بقاعدة تحريم الصور التي ارتبطت بتحطيم ما كان في البيت الحرام من أوثان، ومحو ما كان على جدران الكعبة من الصور.

ولكنه لما كان من غير الممكن قيام فن جديد من لا شيء كان من الطبيعي أن توجد جرثومة التجريد فيما ورثه الإسلام من تراث الشعوب المفتوحة، خاصة وأن الحضارات تتواصل والثقافات تأخذ عن بعضها بعضاً بحكم سنة التطور.

هكذا ظهرت الوحدات الزخرفية من ساسانية وبيزنطية موشحة بالجواهر والعقود في قبة الصخرة وهي ترمز إلى دولة الإسلام العالمية. كما اتضح تفاعل العنصر الأفلاطوني الكامن في الفن البيزنطي بما يمثله من الحكمة التأملية (والحكمة ضالة المؤمن) مع الفكرة الإسلامية التي تؤكد الوحدانية الإلهية في مظهر الأبدية والتجلي.

أما في التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة إلى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط بالمتعالي الوجداني، ولكن بالمتعالي المطلق، هذا الارتباط الذي يتم نتيجة لانفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيراً من الأخيلة وأبصر كثيراً من الرؤى الغامضة التي تكشف له على شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي.

وهكذا أكد كثيرون على أهمية (التجريد) من فلاسفة الغرب وفنانيه..التجريد كمعبر أو جسر أو وسيلة للحوار بين الفنان والعالم، وهم في هذا إنما يقررون ما كان الإسلام قد أكده في

رأي البعض بتحريمه للنقل المباشر عن الطبيعة، ذلك النقل الساذج الذي يعيد نسخ المخلوقات الحية على سطح الجدران والمعابد واللوحات.

وأنه وإن كان هذا التحريم ينبثق عن فكرة (التحرر الوجداني) العميقة الشاملة التي أراد بها الإسلام أن ينقل الإنسان عبر عصور الوثنية والتعبد للقريب الملاصق، إلى سماوات التوحيد الخالص والطموح للامتداد النفسي إلى ما وراء المنظور والملموس، فإن هذا التحريم يجيء في الوقت ذاته رفضاً فنياً، بشكل من الأشكال النظرية (المحاكاة) التي رفضها عدد من كبار الفنانين والنقاد المعاصرين (بيكاسو، وبراك ليجيه، وكاسيرر، ولالو، وكروتشه، ومالرو، وغيرهم) لا سيما وأن تحريماً كهذا جاء يحمل في الوقت ذاته طفرة بالعطاء الفني التقليدي إلى الأمام، إلى آفاق التجريد والتعبير غير المباشر عن العلائق المتشابكة إلى ضرورة امتلاك الفنان القدرة على التعبير والتحوير، الأمر الذي يقود إلى التجريد(٢٤).

وهناك أمر لا يمكن إغفاله فقد طغت عناية المصورين في وقت متأخر بتوضيح الكتب بالصور على فرع آخر من ميادين التصوير هو رسم الصور الشخصية، وأقدم الرسوم الشخصية الإسلامية التي وصلت إلينا ترجع إلى القرن ١٤م إلا أن الكتب الأدبية والتاريخية تفيض بذكر أمثلة لرسوم شخصية.

وأول هذه الإشارات تلك التي تذكر أن صورة علي بن أبي طالب كانت منقوشة على السيوف، ثم نجد إشارة أخرى إلى رسم ليزيد بن الوليد، على ما يذكر «المسعودي» في «مروج الذهب» كما يذكر المقري أن عبدالرحمن الناصر نقش صورة الزهراء على باب المدينة التي شيدها وسماها باسمها. كما يذكر «المقريزي» أيضاً أن الأشرف بن خليل بن قلاوون أمر برسم صور أمراء الدولة وخواصها عندما عمر الرفوف بقلعة الجبل. فهل كانت هذه الرسوم صوراً شخصية حقاً؟

الحقيقة، وكما يذهب إلى ذلك باحث معاصر(٢٥) وهو في ذلك على حق، أنها لم تكن كذلك. إن هذه الرسوم كانت رسوماً رمزية لتلك الشخصيات. وقد فهم بعض المؤرخين من كتابة الأسماء فوق الصور أنها تمثل هذه الشخصيات.

ومن هذا القبيل تلك الصور التي وصلت إلينا ضمن النقوش الحائطية بقصير عمرة الكائن ببادية الشام، وهي صورة أعداء الإسلام وملوك الأرض. وهي صورة رمزية الغرض منها تمجيد انتصار المسلمين وإظهار مدى اتساع ملكهم.

ولقد برع المسلمون في ميدان التصوير كما هو معروف ونقلوا نشاطهم الفني هذا إلى

الكتب والمخطوطات التي زينوها بالصور التوضيحية منشغلين في ذلك بالدلالة والرمز عن توجيه الانتباه إلى الصور الشخصية.

والجدير بالذكر أن السلطان أكبر(٢٦) كان قد أفتى منذ القرن السادس عشر بأن التقليد والمحاكاة للطبيعة غير ممكنة مهما كان الرسام دقيقاً، واستبعد بالتالي تحريم التصوير بما يقترب من رأي الشيخ محمد عبده.

ويعقد الدكتور عفيف البهنسي(٢٧) مقارنة بين التجريد في الفن الغربي الحديث والتجريد في الفن الإسلامي والذي وجد من مئات السنين يقول: «على أن الانفعال الذاتي عند الفنان الغربي لم يخرج إلا قليلاً عن القواعد الجمالية الأساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ. ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاماً صوفياً، كان عند الفنان الغربي نظاماً رياضياً».

ويلتقي الرقش العربي والفن التجريدي مرة ثانية في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق. لقد كان المطلق عند العربي هو المثل الأعلى، هو الحق، هو الجوهر، هو الله.

ولذلك سعى عن طريق الفن إلى إدراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد إلى الاندماج بالله. وكذلك شأن الفنان الحديث، فقد لجأ إلى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الأفكار المطلقة التي لا يمكن تمثيلها بأي شبه.

ومع أن بعض الاتجاهات الحديثة في التجريد إنما تسعى وراء الشكل فقط، إلا أن كثيراً من الفنانين التجريديين يدعون أن وراء هذه الأشكال عالماً آخر مغايراً ومتمايزاً عن العالم الواقعي المألوف يقول «ميشيل سوفور»: «إن الفنان التجريدي يسعى وراء الكل في الخاص، وإيجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي، هذا الكلي هو الله، والتعرف إلى الإله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي».

وهكذا يسعى الأرابيسك العربي، والفن التجريدي على السواء إلى التعبير عن المجهول أو عن غير المحدود وغير المرئي والغيبي.

على أن المطلق إذا كان مفهوماً فلسفياً فهو في المفهوم الجمالي يعني إيجاد الصيغة الأكثر محضية، فالجمال القائم في الطبيعة، جمال التفاحة أو جمال البحر أو جمال المرأة، هو جمال شيء معين، ويشترك في تزكية هذا الجمال عوامل عديدة منها المتعة أو اللذة أو الذكرى. أما الجمال المحض، الجمال البعيد عن جميع المغريات الإضافية، فلا وجود له في الطبيعة.. وليس شرطاً أن يكون عملنا جميلاً جمال الجيوكندا، ولكن الشرط أن يكون جماله فنياً أي أن

يكون إبداعياً صرفاً.

وقد استفادت الفنون الإسلامية من النسق الرياضي، الذي كان حاضراً بوضوح في الفكر الإسلامي عامة والفلسفة بوجه خاص، فإننا نجد أن الزخارف الفنية في قصور الحمراء مثلاً تعكس حضور الرياضيات على نحو واضح فيه لا سيما التنويعات الهندسية المتعددة بلا حدود، ونجد أنفسنا أمام عالم قائم على فكرة الوحدة والتوحيد من خلال هذه التعددية.

ونقف على «اللامتناهي» من خلال المتناهي، والمجرد من خلال المحسوس، والمحسوس والمثالي من خلال المادي، والنور من خلال الألوان، والنوراني من خلال الإنساني، كما يقول «سيفيرنو رويز غاريديو»، رئيس قسم الهندسة والطوبولوجيا في جامعة غرناطة.

ويقول «رافائيل بيريز غوفير» «كانت الرياضيات عنصراً أساسياً في هذه الحضارة. لقد درس هذا الشعب (يقصد العربي) الرياضيات وبرع فيها، أكثر من أية حضارة أخرى». ومن أهم خصائص الزخرفة الهندسية استعمال وحدة شكل هندسية أساسية تمثل الوحدة العامة للتكوين الهندسي في القاشانيات الأندلسية، وذلك من خلال مضاعفاتها وتكرارها. وبفضل ذلك يمكنك أن تملأ أو تزخرف سطحاً كاملاً بمجرد اتباع سلسلة من القواعد الثابتة. وبذلك يتم تحقيق الوحدانية من خلال المجموع، التي تعبر عن الفلسفة الإسلامية. وحتى اللون في قصور الحمراء يمنحك انطباعاً بأنه لا يحمل وظيفة فنية قائمة على عنصر الزخرفة فحسب، بل إن له بعداً فلسفياً أيضاً.

فاللون له علاقة بالضوء. إنه أحد مكونات الطيف الشمسي، الضوء في الفلسفة الإسلامية رمز النورانية، وهذا إنما يؤكد على أن حضور اللون هو بمثابة تعبير عن الوجود الإلهي، لأن اللون لا وجود له بدون الضوء(٢٨).

إضافة إلى ولع العرب بالتصميمات التي تظهرها الألوان، والتي تشكل مثلثات متعاقبة ومتناظرة مثل التي نجدها في قاعة الاستقبال والاستراحة في حمام قصر الحمراء، ونجد هناك ستة مثلثات، تشكل ستة تناظرات فضائية. هذا التناظر السداسي هو في واقع الحال تناظر بلورة الثلج. إن البنى التي اتخذتها الأنساق المنتظمة في الطبيعة هي البلّورات، إن البلّورات في الطبيعة لها وجوه مسطحة، منتظمة متناظرة، وهذا يذكرنا أيضاً بالأنساق الفنية العربية المسطحة والمنتظمة والمتناظرة، إن ذرات البلورة مرتبة في الاتجاهات كافة.

وبذلك ننتقل من اللعبة إلى علم البلّورات، على حد تعبير «برونزفسكي» في كتابه «الإنسان في معارج الرقي» The Acceny of man . إن التفكير في الأنماط التي تعبر عن سائر إمكانات

التناظر في الفضاء (في إطار بعدين على الأقل) كان الإنجاز الكبير في الرياضيات العربية التي جاء مردودها بعد ألف عام أي في عصرنا الحاضر(٢٩).

وتستند الزخرفة على مبدأ التكرار المتماثل والعكس، وعلى قاعدتين جماليتين أساسيتين: التغير الإيقاعي للحركة مع ما يتركه من انطباع هارموني، وضرورة ملء الفراغ أو السطح بكامله بالزخرفة، ولا تقتصر الزخرفة على الأشكال الهندسية البحتة، بل على الخط(الكتابة) أحياناً، والزهور والأشكال الوردية، والأشجار(لاسيما النخلة) والحيوانات والأشكال الآدمية أيضاً.

وقد اتخذ هذا الفن طابعه النموذجي في العصر العباسي، وبلغ أوج تطوره في العهد السلجوقي والفاطمي والأندلسي، ومن إسبانيا وجد طريقه إلى أوروبا في أواخر القرن الخامس عشر، وعرف هناك باسم الموريسك Moresque وقد أدخله إلى إيطاليا Francessco Pollegrino وإلى فرنسا فنان مجهول يدعى G.J وإلى ألمانيا هانس هولباين وبيتر فليتز(٣٠).

ولم يقتصر التجريد في الفن الإسلامي على العمارة والرقش أو الأرابيسك، بل تعداه إلى فنون أخرى مثل فن الكتابة والخط، حيث أكد الفنان المسلم على أهمية الحضور الجمالي للكلمة المقدسة في الأمكنة المقدسة وأكد على القيمة الجمالية المطلقة للأشكال الهندسية، وبشكل خاص على الخط العربي الذي يعد من أكثر هذه الأشكال قداسة لارتباطه المباشر بدلالتها اللغوية المقدسة.

لقد كان الحرف العربي يتأكد في ضمير الإنسان المسلم في بعد قدسي جديد بإحاطته، بكل ما يعزز مقامه وبقدر ما كان الإسلام يكبر من دور العلم والعلماء، كان كل ما يمت بصلة إلى الكتابة والقراءة كسبيل للعلم، قد أصبح ضرباً من الإدلال على عمق الايمان، وذلك ما يستبطنه قول النبي الكريم في أن: «من وقر عالماً فقد وقر ربه».

ومن هنا يعد استلهام الحرف العربي إحدى القيم البارزة ذات الدلالة في حضارتنا العربية الإسلامية، وطوال تاريخها لم تمثل الحروف ظاهرة هامشية، بل رافقت في تجلياتها تطور حضارة الأمة العربية في كل مستوياتها، نظراً لارتباط الحرف بالعقيدة وكتابها السماوي، واعتبار الكتابة العربية أسهل كتابات الدنيا وأوضحها، ولذلك وقف عدد من المستشرقين أمام الحرف العربي، ورأوا أن الفنان العربي وجد في الحرف حلاً للمعادلة التي طرحتها بعض الفتاوى في بداية الإسلام بتحريم الصور والتماثيل.

وكانت الحروف العربية المجودة في مظهرها وفي جوهرها تطبيقاً مرئياً لتلك الطاقة المبدعة

التي يختزنها إنسان الشرق الإسلامي في أعماقه.

إن الكلمة الموجودة في شكلها التركيبي إنما تأخذ لها هذه الآصرة الجمالية الموجودة المنبثقة من المعادلات الذوقية الكامنة في كل حرف مجود، وذلك لأن الحروف العربية إنما تستقيم في شكلها على هذه الصورة الرفيعة، لأنها قائمة أولاً على العنصر الذاتي الذي يعطي لها شخصيتها التي هي في الواقع جزء من شخصية مجودها.

وثانياً، على المقاييس الدقيقة التي تعطي الحروف إيقاعات عالية ومنخفضة أي إن الحروف العربية، كما يقول باحث(٣١)، المجودة بين القرار والجواب ـ إذا جاز لنا أن نستعمل هذا المعنى ـ إنما تقوم على حركات زمانية لها ضوابط مكانية متناسقة الشكل متساوية الوزن أي أن لها ذات الأبعاد الإيقاعية التي تمتاز بها الموسيقى الشرقية القديمة وذات ضربات الشعر العربي في تفاعيله المتباينة، بهذا تكون وحدة الحركة قائمة في كل منهما كما يذهب إلى ذلك أبو حيان التوحيدي في قوله: «الحركة صورة واحدة ولكنها توجد في مواد كثيرة ومجالات مختلفة وبحسب ذلك تولي أسماء مختلفة»(٣٢).

والواقع أن المنمنمات كتصوير عربي إسلامي استعارت تكويناتها من الأشكال الزخرفية والخطية. فاللولب الذي اعتبره «بابا دوبلو» أرضية التأليف الفني لكل المنمنمات العربية والإسلامية استعمل كثيراً وبترداد لافت للنظر في الزخرفة العربية ودخل في الكثير من أنواع الخط العربي. أما المربع السحري أو ما سمي بالآفاق السحرية فعدّ أيضاً قاعدة تأليفية للعديد من الموتيفات الزخرفية والكوفية.

أما الثياب والأشجار وحتى السماء فهي عبارة عن خطوط مشابهة لذؤابات الخط النسخي وتعريجاته. ويعدّ ذلك عملاً مساعداً على اللامحاكاة بوجهيها: الأول: لا واقعيتها بالقياس إلى الموضوع أو اقترابها من الأشكال الهندسية في محاولة لإعطائها بعضاً من السمات الروحية. وفي ذلك مجاراة للشريعة.

فإن ذلك يعطي بعضاً من المشروعية حيث يجد الناظر في هذه الرسوم بواطن كتابية أو خطوطية وزخرفية قد تكون حائلاً آخر دون الاعتراض على هذه الرسوم.

ومن هذه الوجهة فقد كان هذا الموقف فاعلاً في تمايز تصور العرب للمفهوم الجمالي. فعلى الرغم من قيمة الرسم والتصوير عند العرب، فإنه لم يكن الرد الكافي على الاحتياجات الفنية لديهم منها، كما يذهب إلى ذلك باحث معاصر(٣٣)، لذا فقد فضل الفنانون تزيين المساجد والكتب الدينية والأماكن المقدسة بالخط والزخرفة العربيين جاعلين منهما نتاجاً متمايزاً لفهمهم

الجمالي ومحورين حولهما كافة الفنون التشكيلية الأخرى، لذا فقد شكلت مسألة موقف الإسلام من الرسم والتصوير التشبيهي تأكيداً آخر على انصراف الفنانين العرب والمسلمين نحو العناية الجمالية والتشكيلية بالخط العربي وتأكيد وبلورة حضوره المضمون به على غير أهله»، ولذلك ألف رسائل تحمل إشارات صوفية لا يدركها إلا من يكونون على شاكلته من أهل الذوق والوجدان، حيث تكون هنا المعارف ذوقية لا يدركها إلا من تمرس بها وخبرها حالاً ولم يقتصر على معرفتها مقالاً، ولذلك من «ذاق عرف».

ولذلك نجد كثيراً من صوفية الإسلام قد حملوا الحرف العربي مدلولاً قدسياً، فهذا الحسين بن منصور الحلاج يرى «الهاء» ترمز إلى من هو، أي إشارة إلى الله، وأن «العين» هي علو همته، و«الألف» آراؤه، و«اللام» محبته، وأن الحروف في كلمة (محمد) ذات دلالة رمزية كبيرة ، كما ارتأى «ابن عربي» في كتابه «توجهات الحروف» أن لها أسراراً ومقامات وتعينات وخواصّ».

ومن هنا لا نستبعد الأبعاد الجوانية والروحية في فن الخط العربي والتي نجدها واضحة عند مختلف الاتجاهات الفنية الإسلامية، ولذلك نجد باحثاً متخصصاً في فلسفة الفن ونقده(٣٤) يؤكد على أن التشكيلات الخطية المتداخلة والزخرفية تعبر تعبيراً كاملاً عن هذه الحقيقة، حيث تبدو الغاية الزخرفة أو الغاية النصية في الخط العربي غير ذات موضوع أحياناً. ولو كان الهدف فعلاً التعبير عن الحالة البرانية التي يبرزها الشكل لجاءت مباشرة في معانيها ومضامينها.

ولكي يستطيع الفنان العربي أن يعبر عن الجوانية عمل على استعمال الأشكال الهندسية. فالملاحظ أن الأشكال الهندسية من مربع ودائرة، ومثلث، وكذلك الأشكال الأخرى الخط العمودي والأفقي والخطوط المنحنية والمائلة.. إلخ أضحت عنصراً أساسياً في كافة الفنون الإسلامية. وقد استطاع الفنان عبر تركيبات وتحليلات للأشكال أو عبر ابتكارات فيها وتداخلات فيما بينها أن يقيم تكوينات فنية مدهشة حقاً.

والحقيقة أن الفنان العربي بسط الأشكال التي أمامه وأعادها إلى صفائها الهندسي، وهو مع ذلك لم يلجأ إلى الأحجام الهندسية، بل استعمل المسطحات الهندسية. وكما يؤكد «سمير صايغ» في كتابه «الفن الإسلامي» فإن العناصر الهندسية والتشكيل الهندسي الذي هو تأكيد على غياب الموضوع يعني أن ليس ثمة أحداث يجب تسجيلها ولا رواية يجب تأكيدها، ولا تاريخ أو صراع يجب وضعه.

فالأساس الهندسي والتشكيل الهندسي لا يعيران انتباهاً أساسياً إلى إنسان أو حيوان أو طبيعة أو أحداث أو مواضيع، فالأشكال الهندسية في تشابكها تعبر عن حالة روحانية وحالة غيبية أو

عالم غيبي لا يدرك بواسطة الحس البشري.

واللافت للنظر أن هذه الصيغ الهندسية تستطيع بإبداع الفنان أن تصبح مساحات لونية من الأحجار الملونة أو الأحبار أو الأصباغ، أو التنزيل الخشبي، أو الصدف، أو المعدني، هذه المساحات اللونية تبتعد عن سياقها الهندسي إلى مضمون تجريدي صرف.

ويرى البعض أن الشكل في الخط العربي هو بالضرورة رابطة بين الشعور الإنساني والموضوع الخارجي أي بين الذات والحروف، وهذا يعني أن ثمة تكاملاً قائماً بين الحيز والصيرورة، واتحاداً وثيقاً بين الباطن كجوهر والشكل كمعنى، على نحو لا نجده في أي فن آخر حتى في الموسيقى والشعر، وهما من الفنون السمعية وهو من فنون الرؤية والمكان، وإذا كان «الرسم» ضرباً من الشعر الذي لا يرى ولا يسمع، والشعر ضرب من الرسم الذي يُسمع ولا يُرى كما يقول الإمام محمد عبده، فإن الخط المجود وسيلة اليد الشاعرة التي تسمع وترى.

وذلك لأن كثافة الحروف قد تلاشت داخل الحيز وأن قيماً جمالية قد أسقطت على هذه الحروف المكتوبة، ومن هنا أصبحت الجمالية الموضوعية للحروف العربية تأتي بطبيعتها عند الخطاط المجود «أن تبدأ بتقويمها مبسوطة لتصبح صورة كل حرف منها على حيالها، ثم تأخذ في تقويمها بمجموعات مركبة ومتفاوتة في القياس والشكل»(٣٥).

وهناك أمر هام في الخط العربي وهو قدرته على التكيف مع كافة الحوامل الفنية، حيث انتقلت تشكيلاته لتشمل حيزات ومجالات أخرى غير الكتاب والمسجد، فقد كان لتعاطي الخط مع هذه المواد التي شكلت الحيزات والمجالات وقع إيجابي على مسيرة الجمالية للخط العربي، فأصبحت الكلمة المدونة بعضاً من الأسس الرئيسية في تزيين المساجد وقبابها والقصور والأبواب والألبسة وأساور النساء وحتى الخدود والقدود والأيدي والسيوف والدروع وخوذ المحاربين والأواني النحاسية والزجاجية.. إلخ، فتكيف التشكيل الخطي مع كافة هذه المواد وتعاطى مع الحيزات التي أتاحتها بما يصلح لها من أسلوب في الأداء(٣٦).

ولذلك يذكر زكي محمد حسن في كتابه «فنون الإسلام»(٣٧) أن الخامة لعبت دوراً حاسماً في أسباب تطور الخط العربي الجمالي فيقول: «إن الخامة هي.. السبب الذي حدا بالبعض إلى تفسير ظهور الخط الكوفي الهندسي الزوايا والمستقيم الخطوط بدافع من الملاءمة بين التدوين واستخدام الطابوق في البناء أو استخدام الترجيج في أعمال الفخار وفنون السيراميك».

وقد يتوزع العمل بين شخصين أو أكثر ضمن أداء أسلوبي واحد، ورؤية جمالية منسجمة وإدراك متوازٍ في استخدام المساحة المسطحة بما يهب للحرف جماليته المنبثقة من حسن التوافق

بين أجزاء العمل كله.

وهكذا وقعنا على نماذج رائعة في الكتابة المعمارية من الخط المزوي أو الخط المنحني، من خلال أشكال هندسية عديدة يتقاسمها المستطيل والمربع والمثلث والمثمن، ..الخ، ولكل منها ما يناسبها وهو ما يمكن أن نقول به بالنسبة للكتابة على الأبواب الخشبية والأواني النحاسية والزجاجية وما يتبعها من زخارف ورقية هندسية، وابتكار في رسم الحرف.

فهناك من استخدم التكرار الإيقاعي عبر قيم ضوئية أو لونية فسيفسائية ليوحي ببعد منظور يلوح لك وكأنه منعكس على مرآة.. وهناك من كرر الحرف وتدرج في رسم نماذجه وكأنه الواحد صدى للآخر في إيقاع ذي مستوى أدنى، وهناك من الخطاطين من شفت حروف كلماته فبدت ظلالاً متلاحقة تناسب القماش الشفاف الذي خطت الجملة عليه.

ولقد أدى تعدد مجالات استعمالات الخط العربي الفنية بالخطاط إلى أن يشحذ من قدرته التشكيلية والابتكارية ويرفع من مستوى حساسيته، فأدى ذلك حسبما يؤكد «بلند الحيدري»(٣٨) إلى ضبط إيقاعات الحروف وتوازنها الأفقي والعمودي، بحيث يكون لحروفه أن تنعقد في دائرة سقفية أو تستطيل على عمود أو تتخذ شكلاً مخمساً أو مسدساً أو مثمناً، إلخ، تتحدد أطرافه بمجموعة من حرف الألف واللام لتصبح بالتالي ضرباً من الزخرفة الشعاعية القائمة على المزج بين الإشعاعات المنطلقة باتجاه العين أو المنطلقة منها والقائمة على المزج بين الإشعاعات النابذة والإشعاعات الجاذبة التي تدور حول بؤرة مركزية.

والخلاصة أن الخط العربي كان وسيلة هامة ومؤثرة من وسائل الفن الإسلامي في التجريد، ولم يزل حتى يومنا هذا يستقطب اهتماماً متزايداً من قبل الباحثين والدارسين، فقد جمع إلى الدلالة اللغوية وعلاقته الوثيقة بعلوم اللسانيات، بعداً فنياً غرافيكياً بحتاً وقيمة زخرفية لا مجال للنقاش في أهميتها، كما أمكنه التدليل من خلال كل ذلك، على سياق التطور الحضاري والثقافي والاجتماعي للمجتمعات التي ينتمي إليها وللشعوب التي شاركت في بنائه وتطوير وإن بشكل جزئي.

وبناء على كل ذلك فقد كثرت الدراسات والبحوث حول الخط العربي وتنوعت وتشعبت مستفيضة أو مبالغة أحياناً بوصف وتحليل دلالته وأبعاده هذه مجتمعة أو كل واحدة على حدة فاستطاعت بالتالي الإحاطة بالكثير من جوانب هذا الفن، ولذلك سنعرض لجانب منها حي نتناول هذا الفن، عسى أن نكشف بعضاً من فلسفته وخباياه، خاصة أنه من الفنون الإسلام القديمة التي مازالت تمارس في الحياة الفنية الإسلامية وتبشر بالكثير من العطاء وقد اعتبر

المستشرق «بوركهارت» أيقونة العرب والمسلمين، بالرغم من الصعوبات التي يواجهها الحرف العربي الآن خاصة في مجال آلية الاتصالات الحديثة وثورة المعلومات.

وعامة فقد استفاد الفن الإسلامي من كل فنون الحضارات السابقة وتمكن من تمثلها، بل واستعار كل الحلول التشكيلية التي تتوافق معه من الفنون السابقة عليه، سومرية، أكادية، بابلية، فارسية، وسخرها في أدائه المتميز وقوالبه الواضحة، بل أعطاها وجهاً جديداً لا يمكن التعرف به إلى أصولها، وقد كفى هذا الفن مائة عام من الزمن لكي يترسخ في أعمال لم يعد بالإمكان نسبتها إلى الفنون القديمة التي أغنته(٣٩).

ومن خلال هذه الأيقونة المبسطة(٤٠) «الدائرة شجرة الحياة النور» يبني الفنان العربي المسلم كل طموحاته بالتعبير عن الوحدة (التوحيد) وإسباغ مقياس للجمال المجرد المتصل بالجوهر(٤١) المنزه عن كل تجلياته المادية. لهذا فهو تنزيهي بطبيعته ومتسامٍ عن الواقع، وفانٍ في الجوهر المطلق (الله).

وهكذا يفتح الفن العربي في صيغته الإسلامية المتطورة آفاقاً لا حدود لها، لأنه فن لا نهائي، ويدرك بالحدس، وكلاهما أمران غير ملموسين يضعان أمام المشاهد آفاقاً من التصورات والطرائق لاستكناههما، وبالتالي يقدمان على الدوام إمكانات هائلة من أجل تلبية حاجاتنا الجمالية حتى اليوم(٤٢).

لذا فكل حديث عن الجمالية الإسلامية وموقفها من الإبداع الفني والأدبي وموقف هذا الأخير من المقدس والديني يتطلب ليس اعتبار الإسلام ثقافة وتراثاً يشمل المقدس فقط، ولكن يحوله إلى عناصر إبداعية دنيوية وتعبيرية عالية وراقية.

الهوامش

١- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٨٢.
٢- البخاري: صحيح البخاري ج٧ ص ٣٨.
٣- د.عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، عالم المعرفة العدد٤ الكويت عام ١٩٧٩م.
٤- ابن سعد: الطبقات ج٨ ص ٤٢.
٥- د.ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي بين الإباحة والحظر ص ٢٦٤، مجلة عالم الفكر ج ٦ العدد٢ يوليو عام ١٩٧٥م.
٦- سورة سبأ آية ١٢، ١٣.
٧- د. ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي ص ٢٦٥
٨- Zaky Hassan: The attitude of Islam toward painting Bulletin of the faculty of arts, fouad I university VOL 7 july 1974 pp. 1-15.
٩- انظر تاريخ الشيخ محمد عبده لرشيد رضا، ج٢ ص ٤٩٨ – ٥٠١ المنار مصر.
١٠- د. ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي ص ٢٦٥ ٢٦٧.
١١- د.ثروت عكاشة: الفن الإسلامي ص ٢٥.
١٢- O.Grabar : formation of Islamic Art ,p.189
١٣- سورة آل عمران آية ٦.
١٤- د.عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٧٥، ٧٦.
١٥- نسبة إلى النحات القديم بيجماليون الذي عشق تمثاله جالاتيه Galatee وتفاقم عشقه حتى أشفقت عليه فينوس فأعطت تمثاله الحياة ليتزوجه. وانظر
L.Massignon: les me`thodes de re`alisation an artique de l, islam.
١٦- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٠٢.
١٧- السابق ص ١٠٣.
١٨- بريون: الفن التجريدي ص ٢٩ M.Brion, L`Art abstrait, Paris, e`d Abin Miclhel.1962.
١٩- ابن سينا: الإشارات والتنبيهات ج١ ص٢٣٤
٢٠- انظر E.Souriau: La correspondence de l`art.
٢١- انظر كتابه: T.Burkhardt: Art of Islam, London,1976
٢٢- سعد زغلول: عرض وتحليل الفن الإسلامي لبوركهارت مجلة عالم الفكر ج ١٠، العدد ١ الكويت عام ١٩٧٩م.
٢٣- انظر by Roland Mic and translate by J.peter hobson . forord by T.Burcardt : Art of Islam Language and meaning , with photographs Seyyed Hossin Nasr World of Islam festival Publishing combng L T D, First Publis
٢٤- د.عماد خليل: شيء عن الموقف الجمالي في الإسلام مجلة العربي العدد ٢٣٨.
٢٥- جمال محمد محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه ص ٩٦، ٩٧ عام ١٩٦٢م.
٢٦- يعتبر هذا الحاكم من أكبر مثقفي الإسلام، كان هو نفسه رساماً للمنمنمات وأول ناقد فني في الإسلام فيرجع إليه الفضل في وضع الكتاب الوحيد عن تقنية الرسوم التوضيحية وطريقة تلوينها، وكان يسمي

الرسوم التوضيحية «بالطرح» وهو ابن مؤسس الدولة المغولية الإسلامية في الهند «بابور» كان قد أفتى منذ القرن السادس عشر بأن التقليد والمحاكاة للطبيعة غير ممكنة مهما كان الرسام دقيقاً، واستبعد بالتالي تحريم التصوير بما يقترب من رأي الشيخ محمد عبده.

٢٧ـ د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٠٤، ١٠٥.

٢٨ـ M.Seuphor :L,Art abstrait. Haeghot, 1943

٢٩ـ علي الشوك: تنويعات غربية على زخارف شرقية مجلة نزوى العمانية العدد ٧ يوليو عام ١٩٩٦م.

٣٠ـ نقلاً عن السابق.

٣١ـ محمود حلمي: الخط العربي بين الفن والتاريخ ص ٢٢٥، مجلة عالم الفكر ج١٣ العدد ٣ يناير عام ١٩٨٣م.

٣٢ـ التوحيدي: المقابسات ص ٢٢٥ السندوبي القاهرة عام ١٩٢٩م.

٣٣ـ د.عادل قديح: حول البنية الجمالية للخط العربي مجلة الوحدة العدد ٧٠، ٧١

٣٤ـ السابق.

٣٥ـ محمود حلمي: الخط العربي بين الفن والتاريخ السابق.

٣٦ـ د. عادل قديح: حول البنية الجمالية للخط العربي.

٣٧ـ زكي محمد حسن: فنون الإسلام ص ٥٧، مصر عام ١٩٤٨م.

٣٨ـ بلند حيدري: أثر الإسلام في الخط العربي ص ١٠٣ – ١٠٤، مجلة العربي العدد ٤٥٥ أكتوبر عام ١٩٩٦م.

٣٩ـ جورج مارسيه: الفن الإسلامي ص ١٥، المجلس الأعلى لرعاية الثقافة والفنون والآداب دمشق عام ١٩٧٢م.

٤٠ـ الأيقونولوجيا: قائمة الرموز الفنية المفسرة التي تختص بها موضوعات دينية معينة.

٤١ـ د. عفيف البهنسي: القومية والفن ص ١٩، دمشق عام ١٩٦٥م.

٤٢ـ موريس سنكري: حول الوحدة العربية ص ٦٣.

الفصل التاسع

الفن الإسلامي والغرب
(الخلفيات والجذور)

الفن الإسلامي والغرب
(الخلفيات والجذور)

يختلف الفن الإسلامي في مختلف تجلياته ومجالاته عن الفنون الغربية قديماً وحديثاً لاختلاف الفلسفة التي توجهه وتكمن خلفه عن تلك التي شكلت روح الفن الغربي بدءاً من الإغريق والرومان القدماء وانتهاء بالفنون في العصر الحديث عند مختلف الفلاسفة والمفكرين، وتحقيقاً عند مختلف التيارات الفنية السائدة في أوروبا والغرب، ولذلك علينا السعي للكشف عن المبادئ الفلسفية التي تكمن وراء كل منهما.

لقد كان اليونان يتصورون الزمان دائرياً يدور الدورة بعد الدورة على نحو سرمدي لا بداية له ولا نهاية، إنها الأدوار الكونية المتعاقبة أو العود الأبدي كما سماه هرقليطس فيلسوف التغير وأنباذوقليس الفيلسوف الشاعر القديم. وهذا الزمان الدائري الذي تصوره اليونان قديماً والذي يعود دائماً إلى نقطة بدئه يفترض حركة التفاف الكرة حول نفسها، فهو تكراري، وهو محدود بالحركة المكانية يقاس بها أو هي تقاس به بمعنى أدق.

ولما كانت الحركة تنتسب دائماً لمحور ثابت وتدور دائماً في دائرة محدودة فقد اتسم هذا الزمان أيضاً بالرتابة والتجانس وتشابه الأجزاء، وسرى عليه ما سرى على الفكر اليوناني بأسره من قيم النظام والتناسب والتحديد، وهي القيم التي عبرت عنها فنون هذه الحضارة، فأبدعت أروع إبداع في النحت والعمارة على وجه الخصوص لما في هذه الفنون التجسيمية من إيضاح للحدود الواضحة والشكل الظاهر الثابت للرؤية الموحي بالسكون والاتزان.

وقد ترتب على ذلك أن أصبح كل نشاط وكل فعل وكل حركة يهدف في النهاية إلى تحقيق

نوع من الاستقرار والسكون والرتابة، حتى الزمان إن دار فدورته في النهاية محدودة بالدورة التي يسلكها وحتى الحركة في النهاية منسوبة لمركز ثابت، وقد ترتب على ذلك كما تقول الدكتورة أميرة مطر(١) أن أصبح النظر والتأمل هما غاية التذوق الفني، بل غاية الفكر الفلسفي لأنها قمة السعادة والبهجة بلقاء الكمال الذي تسكن إليه النفس والحس.

وليس أدل على ذلك من كلمة Theorein اليونانية التي اتسع معناها من فعل البصر والرؤية الحسية إلى النظر العقلي والتأمل الذي يمارسه الفلاسفة . وقد علا شأن النظر والتأمل وأصبح غاية ينشدها كل مثقف لا ترهقه الحياة بالعمل والكدح، بل اتخذ التأمل في فلسفة أرسطو قيمة عالية حتى أصبح يدل على النشاط الوحيد الذي يليق بالإله المحرك الذي لا يتحرك، وتبع ذلك أن أصبح التشبه بالله عند أرسطو وكل من اتبعوه في العصور الوسطى يتلخص في عملية التأمل والنظر العقلي هذا.

وقد ترتب على ذلك أن أصبحت غاية الفنون التقليدية هي إثارة البهجة الجمالية بهجة النظر والتأمل، وكلما وقع النظر والتأمل على الصورة الثابتة اقترب من موضوعه اللائق به، لأن النظر والتأمل الجمالي إنما هما بحث عن النظام والتناسب والوحدة، بل لقد ذهب أفلاطون في بحثه عن أثر الموسيقى على النفس الإنسانية إلى القول بأنها تضفي على حركة النفس الانتظام والاتزان والتناسب الذي يقوي فيها مبدأ الثبات والاستقرار ويبعدها عن التلون والتغير بشتى أنواعه.

وفي نهاية القرن التاسع عشر نبه المفكر الفيلسوف الألماني نيتشه إلى أسس الحضارة والفن اليوناني وأبرز هذه الصور السكونية ووضح ما ترتب على سيادتها من ضعف قضى على الحضارة اليونانية، فذكر أنها وإن كانت في رأيه الوجه المشرق المضيء من هذه الحضارة الذي ينتسب إلى «أبولو» Apollo إله الشمس المضيئة والذي سرى إلى الفلسفة العقلية عند سقراط وأفلاطون، إلا أنه ليس هو في الواقع منبع القيم الفنية الأصيلة، ذلك لأن هناك مبدأ آخر اكتشفه نيتشه طالما ظل خفياً مستتراً عن رؤية الباحثين والمؤرخين هو «المبدأ الديونيسي» الذي يلوح في آفاق فن العصر الحديث وهو المبدأ الذي سوف يغير وجه العالم، إنه المبدأ الذي ينسبه نيتشه إلى «ديونيسيوس» إله الخمر والسكر وفنون الرقص والموسيقى، والذي أعلن نيتشه أنه تابعه وانتظر من معاصره «فاجنر» أن يبعث روحه الخصبة بموسيقاه في العصر الحديث.

وكان الإله ديونيسيوس إلهاً وحشياً جاءت عبادته بلاد اليونان من آسيا، وكانت تقام له الاحتفالات في أعياد الحصاد ليرمز لقوة الخصب والنماء عندما تعود الحياة إلى الطبيعة في فصل الربيع، وعن هذه الاحتفالات نشأت التراجيديا الإغريقية، وبالتراجيديا ازدهرت فنون الحركة

كلها، الرقص والموسيقى والشعر والغناء.

وهي فنون الزمان بالمعنى الأول والأتم وهي الفنون التي عادت لها الصدارة في العصر الحديث حتى استلهمت كل الفنون روح الموسيقى إلى حد أن قال الكاتب الناقد والتر باتر Pater(٢) إن فنون العصر كلها اتجهت نحو الموسيقى في ذلك لما في الموسيقى من صور تنطوي في ذاتها على قيم تشكيلية حسية وقيم تعبيرية في آن واحد حتى ليكاد المضمون يتحد بالشكل والشكل بالمضمون، وسار الفلاسفة والكتّاب بعد نيتشه في هذا الاتجاه، فأفرد الفيلسوف الكبير آرثر شوبنهور للموسيقى مكانة كبيرة كأنه لا يرقى إليها أي فن آخر إذ رأى فيها تجسيداً مباشراً لحقيقة الكون وهي عنده قوة عارمة هي قوة الإرادة.

هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية كان بين الفن الكلاسيكي (الإغريقي والروماني) وبين عصر النهضة في أوروبا فترة طويلة من التاريخ كان الفن مرتبطاً قوياً بالكنيسة. بل إن الفن في هذه المرحلة فقد جميع خصائصه كما يعتقد رجال عصر النهضة لكي يصبح في الشرق البيزنطي عملاً مقدساً يمارس بطقوس خاصة ومفاهيم خاصة لتمثيل العائلة المقدسة والحواريين وبعض الموضوعات الدينية الأخرى بصورة رمزية وثابتة وفق نمط معين لا يمكن الخروج عنه.

وتتصدر هذه الأيقونات المقدسة صدر الكنيسة في الأيكونوستاز. ويقف أمامها المؤرخ بخشوع، بل إنهم ليعيدوها في كثير من الأحيان. وما حرب «الأيكونوكلازم» في القرن الثالث عشر في القسطنطينية إلا مثال على الصفة القدسية التي كانت تتمتع بها الصورة في العهد البيزنطي. أما في الغرب القوطي، فلم تكن التماثيل التي تزين واجهات الكاتدرائيات لتحمل في بداية الأمر وخلال القرن ١١، ١٢ أية دلالة على شخصية هذه التماثيل، بل كانت هذه المجموعات الحجرية المكرورة على الأفاريز والأطاريف والإطارات، أشبه بجوقات موسيقية تردد اللحن الإلهي المنطلق من مزامير الأرغن الضخم الذي يملأ رحاب الكاتدرائيات في الداخل(٣).

وعندما قام الفنانون في إيطاليا في القرن الرابع عشر أمثال مازاتشيو Masaccio وجيوتو Giotto وفرا انجيليكو Fra Angelico بالبحث عن صورة العذراء والمسيح، من خلال الصورة المألوفة في فلورنسا على أن تكون الصورة الأكثر جمالاً وكمالاً، كان ذلك بداية العودة إلى مفاهيم الفن الإغريقي الروماني، هذه المفاهيم التي تعتبر الطبيعة والإنسان خاصة مصدر الجمال والكمال، بل جعلت الآلهة على شاكلة الإنسان، والتي نادت بفن يقوم على محاكاة الإنسان في أحسن مقاييسه وأجمل أشكاله وأسمى أخلاقه ومطامحه.

ولقد كان عصر النهضة بداية الفن الأوروبي، وهو إذا أطلق عليه دائماً وحتى بداية هذا القرن اسم الفن الحديث، فإنما ذلك لمقارنته بالفن القديم، الفن الإغريقي الروماني الذي عرف دائماً باسم الفن الكلاسيكي، أي الفن المقياس الواجب اتباعه.

إن رجال عصر النهضة يعتقدون أن الفن قد ابتدأ مع جيوتو ووصل قمته مع ليونارد ومايكل انجلو ورافائيلو، وأن الفن البيزنطي أو القوطي لم يكن فناً بالمعنى الصحيح، بل كان زخرفة وتجميلاً للأماكن المقدسة أو كان لتكريم العذراء والمسيح.

واستمرت الدعوة لالتزام مبادئ هذا الفن الحديث وعدم الانحراف عنها، حتى إن كارافاجيو Caravaggio وضع أسساً لفن اتباعي جديد يقوم على هذه المبادئ المأخوذة من تجارب وأساليب جميع أعلام عصر النهضة وانتشرت (الكارفاجيوزية) في أنحاء أوروبا على أنها الاتجاه الأكاديمي لعصر النهضة.

وفي عصر الثورة الفرنسية كان رجال الفن من أمثال دافيد David ودوكانس Decanca المعماري وكانوفا Canova النحات يدعون إلى عودة شاملة إلى فن الرومان، وهو المصدر الأساسي لفن عصر النهضة، بل كانوا يفرضون ذلك فرضاً بقوة السيف والمقصلة(٤).

ومن هنا لم يخرج الفن الغربي قديماً وحديثاً في مجمل توجهاته الفلسفية عن سيادة قوانين ومبادئ زمانية أو مكانية، فقد جاء في العصر الحديث الفيلسوف هنري برجسون Bergson في بداية هذا القرن ليؤكد نبوءة أسلافه الألمان في سيادة قيم فنون الحركة الزمانية لا فنون الثبات المكاني، وليوضح أهمية التغير المستمر الذي لا يهدف إلى سكون بل هو أقرب إلى انبثاق وتجديد.

وقد وضح برجسون نظريته في الزمان على ضوء هذا التغير فذهب إلى القول بأنه لا ينبغي على الإطلاق أن يفسر الزمان ابتداء من فكرة المكانية، وأخذ يوجه نقده الشديد للنظرة المكانية القديمة للزمان تلك النظرة التي يحاول العقل أن يفرضها على الأشياء لكي يحسبها حساباً هندسياً، ذلك لأن الزمان الذي يقصده برجسون ليس هو الزمان المنقسم إلى ساعات ودقائق، ليس الزمان الكمي الممتد في المكان، أي الزمان الموضوعي بل هو الزمان الكيفي الذي اختار له اسم «الديمومة» La duree ، وهو لا يدرك بالأفكار العقلية المجردة، بل بالحدس أو الإدراك المباشر الذي يُبصرنا بحقيقة وجودنا وبالحياة المتجددة في كل شيء.

وما التجربة الفنية كلها إلا حدس هذا النوع، يصل إلى الكيفيات الخاصة بكل موجود وبحركته وتغيره المستمر، وعلى أساس من هذا الحدس، تتضح لنا رؤية الفنان التي تتميز بأنها رؤية فريدة خاصة به ليست في متناول عامة الناس، ولكنه يستطيع أن يقدمها عن طريق إنتاجه

الفني، فلا يلبثوا أن يتبعوه فيها.

هكذا علم المصور الإنجليزي الشهير كونستابل Constable فناني الحركة الرومانسية من الإنجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلى الطبيعة، وقبله لم تكن هذه الرؤية سائدة بينهم، ذلك لأن للفنان حدساً يكتشف به دائماً الجديد الذي يصبح بفضله في متناول الآخرين.

وسوف يأتي في العصر الحديث فلاسفة لعلم الجمال يجعلون من الحدس وظيفة أساسية للإنسان الفنان مثل كروتشه الذي يجعل من الحدس صفة مشتركة لكل معرفة إنسانية، حيث إن كل إدراك أو تصور أو معرفة هو بحد ذاته تعبير، أي إعطاء المحتوى شكلاً وبنية، فإننا نجد أبا حيان التوحيدي فيلسوف الأدباء يقول إنه لا قيمة لأية معرفة إذا لم تقترن بالتعبير «إن العلم يراد للعمل.. فإذا كان العمل قاصراً عن العلم كان العلم كلاً على العالم»(٥).

والفن لا يستجلي المنفعة المادية أو يستهدفها، بل هو طريق إلى التصعيد والتطهير، كما يقول كروتشه: إن التعبير، وهو سمة الحدس، هو الطريق للتحرر من الاحساسات المضطربة، وإن التعبير تطهير ذاتي، فالإبداع عملية داخلية نفسية يحقق فيها الأثر الفني غايته التطهيرية، حتى قبل تجسده المادي، ولكن بعد تجسده فإنه يتحقق عند المتلقي ارتياحاً ومتعة، لأن مشاعر البشر واحدة، وبخاصة في الفن، لغة العاطفة.

ونجد لأبي حيان قولاً مشابهاً، فهو لا يرى في مجال التطهير فرقاً بين الصورة العقلية والصورة الإلهية، فهذه شقيقة تلك: «وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت.. فإذا كان كذلك أمكن أن ترتسم فيقال: هي التي تهدي إلى العاقل ثلجاً في الحكم، وثقة بالقضاء وطمأنينة للعافية، وجزماً بالأمر، ووضوحاً للباطل وبهجة للحق، ونوراً للصدق»(٦).

ويؤكد التوحيدي المؤسس لنظرية علم الجمال في الفكر الإسلامي أن الإنسان الملهم المبدع إنما يتحقق بما يقدمه من خير ومنفعة وعلم للآخرين، فليس الفن ترفاً وعبثا، بل هو رسالة وتعليم. يقول التوحيدي:«مراتب الإنسان في ثلاث، تظهر في ثلاثة النفس، فأحدهم ملهم فيتعلم ويعمل ويصير مبدأ للمقتبسين منه، وواحد يتعلم ولا يلهم فهو يماثل الأول في الدرجة الثانية، أي التعلم، وواحد يتعلم ويلهم فتجتمع له هاتان الخلتان فيصير بقليل ما يتعلم مكثراً للعمل بقوة ما يلهم، ويعود بكثرة ما يلهم مصغياً لكل ما يتعلم ويعمل»(٧).

وهكذا فما سوف يقوله في العصر الحديث برجسون وشوبنهور رائع وجميل، لولا وقوفهما عند شطآن التقبل السالب للطبيعة والعالم، والاندماج الصوفي في صورهما وأشكالهما وبحرهما العميق. يقول برجسون: «لو تهيأ للنفس ألا تتعلق بالفعل بأي إدراك

حسي من إدراكاتها، لكنّا بازاء نفس فنانة لم يشهد لها العالم نظيراً من قبل.. نفس ترى الأشياء جميعاً في صفائها الأصلي، وتدرك أشكال العالم المادي وألوانه كما تدرك أدق حركات الحياة الباطنة»(٨).

وما يقوله «ديوي» في وقت لاحق رائع ومقبول لولا الحاجة إلى ربط معطيات الفن بخبرات الناس العملية (البراغماتية) بتجاربهم النفعية: «إن الإدراك الحسي المتسامي إلى درجة النشوة، أو إن شئت فقل التقدير الجمالي، لهو في طبيعته كأي تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أي موضوع عادي من موضوعات الحياة الاستهلاكية، فهو ثمرة لضرب من المهارة أو الذكاء في طريقة تعاملنا مع الأشياء الطبيعية، بحيث نتمكن من زيادة ضروب الإشباع التي تحققها لنا تلك الأشياء تلقائياً، فنجعلها أشد وأنقى وأطول..إن العنصر الجمالي ـ كما يقول ديوي ـ ليس عنصراً دخيلاً على التجربة البشرية، وإنما هو أثر من آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الحدس أو المشاركة الصوفية أو التسامي الأخلاقي، بل هو مجرد ترقٍّ أظهر وأوضح لتلك السمات العادية التي تميز كل خبرة سوية مكتملة»(٩).

وهكذا، فأينما ذهبنا باحثين عن مذاهب الغربيين في الفنون، أو طرائقهم في الفكر والحياة، فإننا لابد أن نعثر على نوع من الثنائية أو التقسيم التعسفي للإنسان والعالم.. وكأن تجربة آبائهم وأجدادهم إزاء الكون والطبيعة، والروح والمادة، الفكر والوجدان، التأمل والعمل، السكون والحركة، والاندماج والانفصال، التقبل والصراع، محكومة بقدرية صارمة لا تنفك عنها، وهي كلها في المنظور الإسلامي وحدة واحدة، تسيرها نواميس واحدة، وتشرف عليها من أقطارها الأربعة إرادة الله الذي أعطي كل شيء خلقه ثم هدى(١٠).

ومن هنا فلو قارنّا في هذا المضمار بين الحضارة الإسلامية والحضارة الإغريقية ثم الرومانية لوجدنا العلاقة الجمالية بالطبيعة فيهما تنزع منزعاً مادياً بيناً، ألا ترى ما في الفن الإغريقي من تجسيم للقوة والسطوة في تماثيل العناصر الطبيعية من حيوانات وجمادات، وما في الفن الروماني من إبراز لمظاهر الجنس في مجسمات الإنسان وصوره.

لقد اتجه فيهما الإحساس بالجمال الكوني إلى تنمية الشهوات والغرائز، لا إلى ترقية الروح إلى آفاق المطلق، وقد ورثت الحضارة المادية الراهنة هذه الخصائص، فإذا العلاقة الجمالية بالكون فيها توظف ضمن المنزع الانتفاعي المادي العام، كما يبدو في المسحة الإباحية في الفنون عامة، ومن بينها الفنون ذات الصلة بالطبيعة.

بل إن مظاهر الجمال الكوني كما يؤكد على ذلك عبد المجيد حسن النجار(١١) تتعرض في

هذه الحضارة للتشويه، بسبب النهم المادي الذي يوشك أن يفقد الإحساس بالجمال الكوني، وليس ما يظهر بين الحين والآخر من منازع رومانطيقية تركن إلى الطبيعة في تعابيرها الجمالية إلا رد فعل يمليه المخزون الفطري للإنسان على ما انتهت إليه العلاقة بالكون من الجفاء والغلظة.

ولذلك لابد من أن يوضع في الاعتبار تلك المبادئ الفلسفية المستكنة في أعماق الفنان، وكذلك قدرته التعبيرية التي تتشكل بالوضع المناسب، خاصة حين يكون للكون وللطبيعة دورهما في العملية الإبداعية ، وهذا نجده واضحاً عند الفنان المسلم .إن الطبيعة لا تقف عند إحداث الهزة الروحية في نفس الإنسان فحسب، ولكنها تدفعه دفعاً إلى التعبير، إلى تحويل تأمله وإدراكه وعيانه، إلى فعل وحركة وإبداع.

فليس في تصور الفنان المسلم ثنائية، أو ازدواج بين العيان والحدس السلبي أو المشاركة الصوفية في إدراك العالم، وبين فن الأداء والصنعة والإبداع، لأن هذه الخطوة تؤدي إلى تلك النتيجة.

فمن ذا يستطيع أن يقول إن هزة الفرح أو الأسى التي تبعثها الطبيعة في نفس الإنسان محتبسة في جوانحه، وأنه سوف لا يحيلها إلى غناء وشعر صوفي وتشكيلات منحوتة وعمارات منصوبة؟

إن هناك ارتباطاً باطنياً بين التقبل السالب للمؤثرات الطبيعية، التقبل الذي يجيء عن طريق الحدس الهادئ العميق والاستغراق الصوفي في الكون.. وبين التعبير الجمالي عن معطيات ذلك التقبل الحدسي العميق.

إن في أعماق كل فنان ما يمكن أن نسميه تقابلاً منغماً بين الهدوء والحركة، بين السلب والإيجاب، بين الأخذ والعطاء، بين التقبل والتعبير.. إن أعماق الفنان كالبحر الذي يضم في اللحظة الواحدة هدوءاً حالماً وتمخضاً مخيفاً.. يحاول دائماً الفنان الجمع بينهما والتعبير عنهما في وحدة واحدة منسجمة ومتناغمة، قد تأتي في صورة قصيدة رائعة، أو قطعة أرابيسك موحية، أو عمارة شاهقة، أو خطوط عبقرية على صدر بناية سامقة تكشف أسرار غد يتطلع إليه ذلك الفنان. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى اختلفت فنون الإسلام اختلافاً بيناً عن فنون الغرب في الواقع التطبيقي فبينما يرفع الفنانون الإغريق والرومان الإنسان إلى منزلة يمجدون فيها عريه في تماثيلهم، نجد الفنان المسلم ينظر إلى أعماق الآدمي أكثر مما ينظر إلى مظهره الخارجي، رغم إيمانه بأن الله سواه فأحسن صورته، ورغم إيمانه بأن ذلك الإنسان خليفة الله في أرضه، فكل ذلك التكريم ينسب ـ في نظر الفنان المسلم ـ لما اختص الله به روح الإنسان وجوهر وجوده.

ولذلك لم يقع الفنان المسلم في غواية الجسد البشري ولم يستأثر ذلك التناسق البديع المتجلي

في أعضاء ذلك الجسد على اهتمام الفنان المسلم كما حدث بالنسبة لفنان الغرب، ولذلك تنزه الفنان المسلم عن تجسيد الطبيعة أو عن محاكاة الجسد البشري، وجاءت فنونه أقرب إلى التجريد منها إلى التجسيد أو التشبيه.

هذا فضلاً عن أن الفنان المسلم كان دائماً بعيداً عن النرجسية البغيضة، حيث لم تستأثر ذاته باهتمامه فكثيراً ما كان ينسى نفسه أو يتعامل مع فنه بصوفية عميقة، حيث الرؤية الحدسية تستغرقه فيأتي فنه وكأنه يقوم بعمل عبادي، وينسى حتى التوقيع على لوحاته، فكثير من الأعمال الفنية الإسلامية لا يُعرف من صنعها ولا من قام بإبداعها.

إضافة إلى أن كثيراً من هذه الأعمال كانت تتم بشكل جماعي حيث ينخرط جمع من الصناع والفنانين المسلمين في إبداع لا يظهر فيه عمل الفرد منفرداً، وينسب هذا العمل إلى شخص الملك أو الخليفة الذي أمر بصنعه وإنشائه.

أين هذا من الفن الغربي الحديث الذي ورث أطروحة أربعة قرون من عصر النهضة الإيطالية، والتي تجعل من الإنسان وجوداً مطلقاً مركزاً لمسار دائرة الوجود الكوني العام، وقد تظاهرت امتدادات هذه الفلسفة في استغراق بعض الاتجاهات الفنية في هوس «الأنا المركز» و«اللوحة الذات»، وتحول الأثر الفني إلى مرصد للسيرة الشخصية، وشاعت اللوحات الأنوية التي تمثل وجه الفنان بريشته (L,autoportrait) والصيغ التعبيرية التي تحمل الحد الأقصى من البطولة الأنوية المتفردة المتميزة المتفوقة.

واندمجت فكرة العبقرية بمفهوم الاصطفاء الإلهي، والتطرف الأقصى في بصمات الشخصانية L individualism ثم تعملق التوقيع «الفرويدي» النرجسي الذي كان يسكن في أسفل اللوحة فأصبح تكويناً انبثاقياً مركزياً مع التجريدات الغنائية «لجورج ماتيو»(الذي وقع ذات مرة أمام شاشة التلفزيون على ثمانية أمتار في ثماني دقائق).

ويعتبر هذا الطابع الشخصاني ـ كما يقول ناقد معاصر(١٢) ـ رديفاً للعبة التجارية في نظام صالات العرض، وأصبح من لزوم ما لا يلزم التأكيد على التفرد في الأسلوب، وعلى السمة المتميزة في الطابع الشخصي الفني، وبالتالي على مفهوم الختم أو «الماركة المسجلة» في الإنتاج الفني بالجملة في سوق بورصة اللوحات.. مثل هذا المنهج من الأسلبة المستلبة يظل غريباً عن مفهوم ذوبان الشخصية الحرفية في القيم العامة التوحيدية والشمولية في التراث التصويري العربي والإسلامي، ذلك التراث الذي يحفل بنماذج من الفنانين الذين يخجلون من ذكر توقيعاتهم فإذا ما ذكرت، شغرت موقعاً قصياً هامشياً، مبطنة في عبارات التواضع مثل: العبد

الفقير، طالب العلم والمغفرة..إلخ.

ومن الملاحظ أن المصور المسلم لم يكن يراعي في ترتيب وحداته قواعد المنظور، على الرغم من أنه لم يكن جاهلاً بهذه القواعد، فقد راعاها أحياناً في رسم قطع الأساس أو رسم العروش والمناضد، ولكنه كثيراً ما تجاهلها، ولم يراعها مثل زميله الغربي، وكأننا به يريد أن يصور لنا كل وحدة على حقيقتها المجردة عن تلك الظروف الطارئة من ضوء وظل أو اختفاء وظهور أو تقديم وتأخير، لأن كل تلك أحوال عارضة تزول بزوال سببها وتتغير بتغير الناظر ومكانه إلى الشيء، كما تتغير هذه الأحوال بتغير الزمان.

ويكون الفنان بتخليه عن استخدام قواعد المنظور قد أراد إظهار الأشياء كأن الشخص يرى كل واحدة منفصلة عن الثانية لا ارتباط بينهما، وكأننا به يريد أن يمتع الناظر لرسمه بما يمكن أن يتمتع به هو بانتقاله بين أرجاء المنظر المرسوم، كما أنه يريد أن يحقق للناظر القدرة على النفاذ إلى الأشياء أو الشفافية، ذلك أن المصور المسلم نراه يرسم لنا ما يوجد داخل الحجرات أو في باطن الأرض، أو في قاع المياه، ووسيلته في ذلك عدم رسم جدران الحجرات أو عمل تجويف في سطح الأرض لنرى منه ما في قاع الآبار أو عمل قطاعات في مجاري المياه لنرى منها ما يستقر على قاعها(١٣). إن ما يهم الفنان المسلم ما تراه البصيرة لا البصر «فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور»(١٤).

إن الموقف من الأشياء والطبيعة تحدده في الغرب الآلة وقواعد علم الضوء الثابتة بينما يحدده في الصين الطبيعة التي تجعل الإنسان جزءاً منها، وهو كذلك في الهند مع بعض المداخلة العلمية التي فرضها تأثير الغرب.

أما في الفن العربي الإسلامي فإن الموقف من المرئيات يحدده مفهوم الله الذي له ملكوت السماوات والأرض، وهو المنطلق والمثل الأعلى للإنسان. فالأشياء موجودة بالنسبة له ورؤيتها لا تصدر عن العين الذاتية بل عن العين الكلية.

إن التعمق في هذا التحليل يؤدي بنا إلى تفسير سبب إهمال البعد الثالث عند الفنان العربي، وسبب إظهار الأشياء مرئية من عدد لا يحصى من زوايا النظر، ثم سبب التسطيح وعدم التحجيم في بناء الأشكال، وسبب عدم الفراغ في سطح اللوحة وسبب خط الأفق اللولبي في توزيع الهيئات البشرية(١٥).

إن الوظيفة الأساسية للتصوير هي الدلالة الفكرية أو الأدبية، وبهذا المعنى يصبح الفن لغة تشكيلية لأفكار عامة. ولكن الفن العربي يبدو على النقيض متحرراً، من هذه الوظيفة مستقلاً

بذاته، فاللوحة في مخطوطة شأنها شأن موضوع تصويري على سجادة، أو جدار بناء أو على آنية ما، تبقى مستقلة عن الواقع بل تحمل واقعاً جديداً، كما يقول «ورنيغر»(١٦) وهي في نزوع مستمر للتحرر من الدلالة المحددة تصويرياً.

ومن هنا لا يكون غريباً أن نجد الباحث د.عفيف البهنسي(١٧) يؤكد على أن قوانين الوجود المادي للأشياء التي يحكمها في الغرب علم المنظور وعلوم أخرى، يقابلها لدى العرب قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأزلي (الله) ومفهوم فناء الأشياء وعلاقاتها بالوجود الأزلي.

ويجب أن نلاحظ أن من أهم الخصائص الجمالية للفن الإسلامي أن الشكل المطلق أشد أهمية من لبوسه المادي. فالمثمن مثلاً مطبق في المساقط المعمارية كما هو الحال في المقرنصات الجصية والسيراميك ورسوم المخطوطات.

وكما أنه لا يمكن أن نطالب الموسيقى بتقليد الأصوات الطبيعية كذلك فالفن التشكيلي لا يتحمل مسؤولية تعيين هوية المرئيات، فاللوحة لا تملك أية إحالة إلا إلى قوانينها الجمالية النوعية.

فالدائرة سواء عبرت عن قرص القمر أم بقيت دائرة فإن شرعيتها البصرية لا تتحقق إلا من خلال ضرورتها التنزيهية داخل بيئتها المتوحدة معها، وعندما يختزل التصوير إلى خطوط إيقاعية ومساحات متناغمة يقترب بطبيعة الحال من الموسيقى البصرية، وتبرز عندها دعوة «بول كلي» بأن ننصت إلى اللوحة عن طريق العين. وقد طلب مرة من بيتهوفن أن يشرح ما تمثله قطعة موسيقية كان قد انتهى من عزفها لتوه، فأجاب بعزفها مرة ثانية.

فإذا استعرضنا الفنون التي أخذت شكلاً تجريدياً واضحاً عند المسلمين، فقد برع المسلمون أكبر ما برعوا في أربعة أشكال من الفنون.

أولها التوريق المتشابك وثانيهما التحوير وثالثهما التلوين، ورابعهما الكتابة الخطية. والتوريق المتشابك أو الرقش هو الفن الذي تجتمع فيه الزخرفة العربية، وقد سماه الغربيون «أرابيسك» يدعونه بذلك فن العرب الأصيل المذهل.

وهذا التوريق هو الإجادة في استخدام الخطوط متلاقية متعانقة ثم متجافية متهامسة. ومن الطبيعة يستمد الراقش العناصر الأولى لفنه، من ساق نبات أو ورقة، ثم ينضم الخيال إلى الإحساس بالتناسب الهندسي ليتكون بعد هذا الشكل الزخرفي الهندسي الذي يرمز إلى نفس المسلم في تطلعها إلى الله.

وخطوط الرقش ألوان لا تتناهى كثرة، وكأنها تفضي إلى نهاية غير معلومة، وقد يأتي من

هذه الألوان ما يخضع إلى تناسق فيكون أقرب إلى الفن التجريدي الذي ظل مجهولا عند الأوروبيين إلى عهد قريب.

والتحوير الذي يمتلئ به هذا الفن هو وليد التوريق المتشابك، إذ أساسه تشكيل الفنان لما جمع من عناصر فنية بذوقه الفني، تشكيلاً تكيفه روحه.

من هذا كانت المباعدة في الزخرفة الإسلامية بين روح المصور وبين الأشكال الأصلية للكائنات الحية. وإذا نزع إلى استخدام مثل ذلك مضطراً فإنه يعمد إلى تجزئة عناصرها، ثم بنائها على شكل مكرر، فإذا الشكل قد تحول إلى وحدة زخرفية يسودها التكرار، ويشيع فيها حس موسيقي رهيف.

وللون أثره الهام في إضفاء إشراقة حلوة على أشكال الرقش الإسلامي، كما يكشف عن إحساس مرهف بالألوان.. وكذا كان للخط هو الآخر فيضه بالنبض على يد الفنان المسلم، إذ كان يحمل أشرف رسالة عن الله تعالى إلى نبيه الكريم يسجلها الناس مرسومة مقروءة.

وإذا كانت تلك رسالة الخط لذا كان هذا التنسيق والتجميل بين جلالين، هذا الجلال السماوي، وذلك الجلال الدنيوي. إن هذه النبضات الوجدانية التي أتى بها الإسلام في روح الفنان المسلم، والتي تكمن وراء كل عمل فني إسلامي هي التي جعلت الفن الزخرفي العربي يتألق في البلاد العربية والمستعربة(١٨).

ويبدو «المنظور الروحي» واضحاً في الرقش العربي، ففي التكوينات الهندسية تصبح الأشكال الواقعية مجردة عندما تنقلب أشكال هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق جميل، منفصلة نهائياً عن مدلولها وعن نسبياتها إذ لا مجال فيها إلى بداية أو نهاية، أو إلى أي إسقاط أو إشعاع. ولكن ثمة انسياح في تكوين هذه الأشكال المجردة.

ومع أن الفن العربي في بدايته تأثر بالفنون القائمة قبل الإسلام وهذا شيء طبيعي والمتأثرة بالتعاليم الإغريقية التي تمجد المحاكاة، وتؤكد أهمية القانون العلمي في العمل الفني، فإن الفنان العربي استمر بعد الإسلام محتفظاً بطابعه الروحي الذي تجلى واضحاً في رسم الأشخاص وفق «المنظور الروحي».

ومن هنا فإذا كان سيزان Cezanne وفان جوخ Van Gogh وغوغان Gaugin من أوائل الذين قاوموا خضوع الفن للعلم متأثرين بذلك بالفن الياباني والفن المصري وفنون الأوقيانوس، فإننا نجد ماتيس Matisso وبول كلي P. Klee وبيكاسو Picasso وغيرهم قد أصبحوا أكثر رفضاً لمفهوم المنظور الخطي(١٩) بعد أن زاروا البلاد العربية واتجهوا إلى التعمق في أسرار

المنظور العربي الروحي غير العقلي(٢٠).

ويوضح لنا الباحث عفيف البهنسي(٢١) حقيقة «المنظور الروحي» من حيث إن مهمة الفنان العربي كانت دائماً التعبير عن الرسم بذاته. لقد اهتم العربي في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه، فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه.. وكذلك فإن الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان، وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة بين رؤية الله ورؤية الإنسان.

وإذا كان الموضوع في المنظور الروحي لا يرى من خلال عين الإنسان بل من خلال عين الله، فإن هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئاً جديداً وواقعاً جديداً يفرض نفسه على الناظر، في حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصري تابعة لشروط الناظر الذي يحدد مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن، وهذا مخالف لأهم مبادئ الفن وهي الطرافة والجدة.

وهكذا فإن المنظر في لوحة مسطحة يبقى حراً مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة.إن هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر. إن هدف الفنان العربي هو أن يجعل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها دون تشويه قواعد المنظور حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية.

وإذا كان المنظور الخطي كما يرى الباحث البهنسي يسعى إلى إبراز البعد الثالث، أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فإن المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً، بل انطلق وفق سيرة مختلفة فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال وهي العين واليد.

ولقد قام بابا دوبولو Papa Dopoulo في كتابه «جمالية الفن الإسلامي» بإثبات هذه الطريقة فاستعرض مئات من المنمنمات، فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة. والواقع أن هذا البعد الثالث اللولبي Spirale يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الإسلامي حسبما شرحناه.

وفي الحقيقة فهذا المنظور الروحي الذي نجده واضحاً في الفن الإسلامي وله أهميته الكبيرة في تفسيره الفلسفي نجد شبيهاً له في الفلسفات المثالية والروحية خاصة عند الأفلاطونية وفي أوائل المسيحية، والتي أعرض عنها الغرب خاصة في العصر الحديث.

فالشيء اليقيني أن جميع الثقافات الأخرى في العالم لها سبلها في نقل المكان وفرضه على سطح منبسط. لقد كان للمصريين القدماء منظورهم في الرسم، وكان للهندوس منظور إشعاعي، وكان المنظور الصيني والياباني منظور عين الطائر، والبيزنطيون لهم منظور معكوس. ويقال إن الأيقونة التقليدية بغير عمق.

حقاً إن بيزنطة وكذلك الغرب اللاتيني ولكن بدرجة أقل ورثاً محرمات أفلاطونية تنتمي إلى الطبيعيات الروحية عند الفلاسفة الإغريق القدماء. ورفض أفلوطين العمق لأنه مادة شأن المكان والظل. ومن ثم وضع كل الأشكال في المقدمة، فهي المكان الوحيد، مفضلاً الرؤية الذهنية للفكرة، ومفضلاً الإلهي والمقدس في الصورة. ولكن يُبقي بعداً ثابتاً. وهذا ليس خداع بصر بل حقيقة. إنه ليس باطنياً بالنسبة للسطح المرسوم، بل قائم بين الأيقونة وعين المشاهد، إنه المسافة التي تعبرها شعاعات الضوء حاملة الطاقة الإلهية إلى المؤمن. إن نقطة التلاشي هي عين المشاهد(٢٢).

وهذا بالفعل ما حققه الفنان المسلم في لوحاته التجريدية، التي كان يحاول أن يجعلها معبراً للامتناهي، ووسيطاً لبصيرة المؤمن الساعي للوصول إلى حدس الله وإدراكه إدراكاً صوفياً وجدانياً.

وهكذا كان الفن الإسلامي المتمثل كثيراً بصور تجريدية رائعة أفضل وسيلة تعبير عن تلك القيم المطلقة التي اعتنقها الإنسان المسلم والنابعة من كتابه المقدس ومن تعاليم نبيه الروحية. وقد رأينا من قبل الخصائص الأساسية للفن التشكيلي الغربي، وهو فن قومي مرتبط بجذوره الرومانية، وهو فن واقعي مثله الأعلى في الشكل الإنساني.

فإذا تساءلنا الآن هل استمرت هذه الخصائص ثابتة في الفن الغربي والتي تجعله على الطرف النقيض مع الفن الإسلامي؟

الحق أنه لم يلبث عصر النهضة وقد وصل إلى قمته في القرن السادس عشر حتى ظهرت النهجية Manierisme وظهر بعدها بسرعة فن الباروك Baroque والروكوكو Roccoco هذه الاتجاهات التي اعتبرها مؤرخو الفن في الغرب ضلالاً، وانحرافاً، بل سقوطاً وانحطاطاً على الرغم من أنها استمرت قائمة حتى الثورة الفرنسية، وكان أول ما قامت به الثورة أن نقضت هذه الفنون وهي تقضي على الحكام والسادة الذين احتضنوا هذه الفنون.

ولكن ما إن انتهى عهد الثورة حتى تفجرت الروح الرومانية، وتفتحت أبواب الإبداع وظهرت مدارس واتجاهات فنية لا حصر لها، ولم يكن بمقدور الفن الغربي بمفهومه القديم أن

يظهر ثانية إلا عن طريق ثورة جديدة، فكانت الثورة الشيوعية عودة للفن الأوروبي التقليدي وإن اختلفت أهدافه وموضوعاته. أما اتجاهات الفن في غربي أوروبا وفي أمريكا، فإنها مازالت تعاني التشرد بعيداً عن ملامح الفنون التقليدية وإن كانت منسجمة تماماً مع التطور الصناعي والاجتماعي، ومع المشكلات والتأزمات الحضارية والاجتماعية والنفسية التي يعانيها الغرب الليبرالي. إن الأزمة التي يعانيها الفن في الغرب قد تجاوزت أزماته الاقتصادية والاجتماعية، بل لقد عاد الفن إلى نقطة الصفر، إلى العدمية كما يقول هويغ Huyghe(٢٣) ويعلل الدكتور البهنسي(٢٤) أزمة الفن في الغرب بسببين: أولاً: هو تحول الفن عن مفهومه التقليدي الذي يقوم على الواقعية واعتبار الإنسان محور الجمال الفني كما هو محور الجمال الطبيعي، والتخبط في مجال البحث عن الطارف والجديد.

وثانياً: التعثر في إيجاد مفهوم جديد للفن ينسجم مع بيئته القومية وتطورات العصر. ولقد أدى ذلك إلى اتجاه الفنانين نحو عالم الفنون الأخرى يأخذون من مظاهرها ويقتبسون من تقاليدها، كما تم بالنسبة لغوغان Gauguin الذي عاش في تاهيتي واستمد من تقاليد الحياة والفنون في جزر الأطلس، وكما تم لفان جوخ الذي تأثر بالفن الياباني وبيكاسو الذي تأثر بالفن الإفريقي.

ولعل الفن العربي والإسلامي بمناخه وألوانه وفلسفته كان أكثر جاذبية عند الفنانين من أمثال ديلاكروا Delacrois وماتيس Matise وبول كل P.Klee وغيرهم، ممن رأوا في الشرق الشمس واللون والخط المنساب والمواضيع الغربية(٢٥)، كل ذلك دون أن يكون من شأنهم البحث الفلسفي والجمالي، ولكنهم قدموا الدليل على مقدرة الفن العربي على التطور السريع، تطوراً متمشياً مع العصر ومع مفهوم الفن الحديث، كما أنهم وضعوا الفنان العربي أمام مسؤولياته في العودة إلى تراثه وتقاليده، وفنه، لكي يقيم عليها أساليب جديدة معاصرة.

الهوامش

١ـ د.أميرة مطر: مقالات فلسفية حول القيم والحضارة ص ٧٢، ٧٣ مكتبة مدبولي القاهرة.
٢ـ نقلا عن أميرة مطر المرجع السابق ص ٧٤، ٧٥.
٣ـ د.عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٣،١٤.
٤ـ د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٤.
٥ـ التوحيدي: الرسائل تحقيق إبراهيم الكيلاني ص ١٦٢ دمشق.
٦ـ التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج ٣ ص ١٤٣.
٧ـ السابق ج ٣ ص ١٤٦.
٨ ـ د. زكريا إبراهيم: برجسون ص٢٨٤ ، دار المعارف مصر عام ١٩٥٦م.
٩ـ د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن في الفكر المعاصر ص ٢٢٧، مكتبة مصر بدون تاريخ.
١٠ـ د.عماد الدين خليل: شيء عن الموقف الجمالي في الإسلام مجلة العربي.
١١ـ د. عبد المجيد حسن النجار: ارتفاق الكون في التحضر الإسلامي، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية العدد ٣٠ الكويت ديسمبر عام ١٩٩٦م.
١٢ـ د.سعد عرابي: النقد الفني بين الشريعة والإدانة ص ٦٣،٦٤ مجلة الوحدة العدد ٧١ بيروت عام ١٩٩٠.
١٣ـ د.جمال محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه ص ٨٩، ٩٠ مصر عام ١٩٦٢.
١٤ـ سورة الحج آية ٤٦.
١٥ـ د.عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٨٥– ١٨٧، عالم المعرفة العدد ١٤ عام ١٩٧٩.
١٦ـ Worringer: Abstraktion and einfuhlung-Munich1908
١٧ـ د.عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٣٥– ٣٦.
١٨ـ بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة.
١٩ـ المنظور الخطي: يعتمد على مبدأ أساس هو أن المشاهد يقف إزاء خط يقع بمستوى بصره، وهو خط الأفق، وأن الأشياء أياً كان موقعها،ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق، وذلك على شكل أشعة مستجمعة. انظر: S.Y.Edgerton JR: La persective lineaire et l esprit occid. ental pairs Cultures, Vol III,NO,1976.
٢٠ـ د. عفيف البهنسي: أثر العرب في الفن الحديث ص ٢٢٨ دمشق عام ١٩٧٠.
٢١ـ د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٤١– ٤٢.
٢٢ـ ريجي ديبراي : العصور الثلاثة للنظرة الفنية ترجمة شوقي جلال ص ١٧٧، مجلة الثقافة العالمية العدد ٧٧ الكويت ١٩٩٦.
٢٣ـ R.huyghe: L Art homme ,T.III.P.388
٢٤ د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٢١، ٢٢.
٢٥ـ د. عفيف البهنسي: أثر العرب في الفن الحديث دمشق عام ١٩٧٠.

الباب الثاني

الفنون الإسلامية: المعايير والمجالات

القسم الأول: المعـــايير

الفصل الأول

تصنيف الفنون والعلاقة بينها

الفصل الثاني

موقف الإسلام الديني والأخلاقي من الفنون

أولاً: الموقف الديني.

ثانياً: الموقف الأخلاقي.

ثالثاً: مقاييس الرقابة على الفنون(المعاييروالمحاذير).

الفصل الأول

تصنيف الفنون والعلاقات بينها

تصنيف الفنون والعلاقات بينها

١ـ الفنون والنشأة المبكرة:

إن محاولة الربط بين أشكال الفنون، وإن البحث عن الأواصر فيها، والاعتراف باستقلاليتها.. هو همّ الفنانين والفلاسفة. لقد اعتمدت هذه المحاولات أولاً على تصنيف الفنون التقليدي الذي يميز بين فنون شكلية وفنون حركية وفنون صوتية. ولكن هذا التصنيف وجد له من ينقضه، ولذلك بقي موضوع وحدة الفن بعيداً عن المعالجة، إلا ضمن حدود المشاركة بين الفنون لخلق فن مركب.

ويتصور أحد الباحثين المعاصرين (١)، ونحن نوافقه في هذا التصور، أن الفنون وقد عمدت إلى الكشف عن مواطن الجمال أو إبداعه عن طريق تناسق نسبي، أرادت أن تحقق تلاؤماً أفضل مع البيئة ومع المجتمع.

لقد سعى الإنسان منذ أن كان بدائياً إلى تجميل ظروفه البيئية، ونعني بالبيئة، المناخ والمكان. لقد ابتدأ ببناء بيت يحقق له المأوى والأمن والاستقرار، وابتدأ هذا البناء على شكل مغاور أو بناء حجرات، ولكن لم يلبث بدافع حضاري أن ينطلق إلى تزويق وتحسين مسكنه، فكان فن العمارة الذي تنامى بفعل الأعمال التصويرية والزخرفية والنحتية واللونية والضوئية التي شكلت عناصر فن العمارة حتى يومنا هذا، وإن أصبح لها اختصاصيون استقل أكثرهم عن العمارة لكي يشكل فناً منفصلاً. لكن العمارة بقيت أم الفنون.

ويوضح لنا الباحث «عفيف البهنسي» ذلك بأن التلاؤم مع البيئة قد دفع الإنسان الأول أيضاً إلى البحث عن كسوة معينة فابتدأ مستعملاً الجلود وأوراق الشجر.. وعندما عزت هذه

الجلود صنع نظيراً لها من ألياف الصوف أو الوبر الخام. ثم انطلق في مجال تنميق ردائه فظهر فن الملابس، أو الطراز، هذا الفن الذي تطور بسرعة خارقة وأصبح فناً إبداعياً مستقلاً، وإن شمل فروعاً تطبيقية كثيرة كالتطريز والتذهيب والتلوين.

إن هذه الفنون مكانية لالتصاقها بالبيئة وهي مستمرة ولكنها متعددة الأشكال بحسب اختلاف البيئة واختلاف المواد التي تيسرها البيئة ذاتها. وتحقق الفنون أيضاً تجميلاً لوسائل التلاؤم مع المجتمع، أي مع الآخرين. والوسيلة التلاؤمية الأولى مع المجتمع هي اللغة، واللغة بحد ذاتها هي إبداع ولكنها انتقلت من شكلها البدائي الرتيب إلى شكلها المتقدم بما تزودت به من موسيقى ابتدأت بجرس لفظي ثم بترتيل وبلحن أو بنظم شعري.

ورافقت اللغة وسائل موسيقية آلية كالدف أو كالوتر، وتطورت الآلات ونمت حتى استقلت عن اللغة وشكلت أنغاماً صامتة ملحنة أطلق عليها اسم الموسيقى. وهكذا نرى الفن من خلال نشاطين، ولكن النشاط الواحد لا يستغني عن الآخر بمعنى أن عملية البناء والعمارة لا تستغني عن اللغة واللحن. كذلك اللغة واللحن لا يستغنيان عن العمارة والكسوة الحسنة، مما يؤكد أن تقسيمنا الذي عرضناه للفنون، هو تقسيم توضيحي، وأن الإنسان يمارس نشاطه الفني موحداً، ولكنه عندما يحاول أن يرضي وظيفة معينة كالوظيفة السكنية أو الوظيفة اللغوية والنغمية، فإنه يعطي هذه الوظيفة اهتماماً خاصاً، ويحمل نشاطه صفة محددة ونسميه عندئذ فناناً معمارياً أو مصمماً أو مصوراً أو شاعراً.

٢ـ كل الفنون موسيقى (التداخل والتمايز):

في جميع الفنون الشكلية، العمارة، والأزياء، والتصوير، والنحت، والرقص، عنصر زمني نسميه الموسيقى، وهو عنصر غير مرئي وغير مسموع، ولكننا مع ذلك نحسه بعمق في هذه الفنون، وإذا كانت كل الفنون موسيقى، فإن هذا يفسر أن أسس الموسيقى، الإيقاع واللحن، وعلاقاتها النغمية، كالانسجام (الهرموني) والدور(كونتربوان) والطباق (فوغ) هي كامنة في هذه الفنون وبخاصة في فن العمارة.

ولقد حاول الجماليون عند دراسة العمل الفني الشكلي تطبيق علم الموسيقى في دراستهم للفن التشكيلي والعمارة، بل منهم من حاول أن يخلق صورة عن نوتة موسيقية، أو أن يترجمها في نوتة موسيقية كما فعل «بول كلي». ولأن الموسيقى تبدو كامنة في العمل الفني الشكلي ولا تظهر للعيان أو للسماع، فإن الفنانين الشكليين من معماريين ومصورين ونحاتين، قاموا بإبداع فن متحرك راقص أو صداح ذي طنين وإيقاع كما فعل «شوفير» و«كالدرياكي». وإذا كانت

الموسيقى غير مسموعة في العمارة، فإن العمارة غير مرئية أيضاً في الموسيقى، ذلك أن تداخلهما عضوي وليس تركيبياً(٢) .

ومن هنا فليس غريباً أن نجد كثيراً من المؤلفات التي تمزج بينهما وتقيم كثيراً من أواصر الوحدة بين العمارة والموسيقى، بل بين الموسيقى، وكثير من الفنون الجميلة، وقد اتضح هذا في كثير من أبحاث علم الجمال، حتى في اللغة العربية خاصة في السنوات الأخيرة من القرن العشرين.

ومن الجدير بالملاحظة أن السياق الزماني في الفنون التي تسمى بالفنون الزمانية: كالسينما والفنون التي تعتمد على اللغة بوجه عام، وإن كانت هذه التسمية الأخيرة تبدو أحياناً أخلاقية، إذ يقال أحياناً على نحو ما ذهب «سوريو» إن التفرقة التقليدية التي ابتدعها ليسينج G.Lessing بين الفنون على أساس أن هناك فنوناً زمانية تتعامل مع أفعال أو أحداث تتوالى في الزمان (كالموسيقى والشعر)، وفنوناً مكانية تثبت الفعل في المكان من خلال لحظة مختارة بعناية (كما في النحت والتصوير)، هي تفرقة غير ملائمة على أساس أن البعد الزماني - وكما لاحظ ذلك بحق باحث معاصر في علم الجمال(٣) - يدخل في فنون المكان مثلما يدخل البعد المكاني في فنون الزمان (كما هو الحال مثلاً عندما يكون ترتيب مكان العازفين وبعد الآلات الموسيقية بالنسبة لبعضها بعضاً أمراً لازماً ومفترضاً في عملية الأداء الموسيقي)، وبالتالي فإنه من الأليق تصنيف الفنون على أساس ما هنالك من ارتباطات وعلاقات متداخلة بينها(٤).

ولا شك في أن سوريو E.Souriau محق في دعواه بوجود ارتباطات بين الفنون فضلاً عن أن الفنون المركبة (كالسينما والمسرح والأوبرا) تقدم لنا أفضل رهان على تداخل المواد والوسائط المادية للفنون. ولولا هذا الارتباط والتداخل بين الفنون لما أمكن أن نتحدث عن مبادئ عامة تصدق على الفنون جميعاً، أي على الفن من حيث هو فن أو على منطق الصورة الفنية والتعبير الفني.

ولكن ما من مراء في أن الفنون تتمايز أيضاً من حيث موادها ووسائطها المادية الأساسية التي تقوم عليها، وأسلوب تعاملها معها أو طريقة استخدامها. فالواقع أن هذه المواد لها إمكانيات خاصة في التعبير، وتفرض على الفنان طرائق خاصة من التعبير.

ومن هنا فإننا نرى مع الباحث سعيد توفيق(٥) أن العنصر المكاني والعنصر الزماني بمنأى عن اتخاذهما معياراً وحيداً تعميمياً لتصنيف الفنون يقيان داخل الفنون على الأقل من حيث عناصرها المادية الأساسية. وحتى بالنسبة للفنون التي تتشابه من حيث إنها يتم عرضها في خلال سياق زماني، نجد أنها تتمايز عن بعضها من حيث طبيعة موادها التي تعرض زمانياً، فنحن حينما نستمع إلى الموسيقى نكون مستغرقين في سياق زماني لصوت موسيقي وليس لصورة

مرئية، كما هو الحال بالنسبة للفيلم، وكما أن للصوت الموسيقي خصوصية تميزه وحده عن غيره من الأصوات، كذلك فإن له إمكانيات وطرائق تعبيرية تميزه عن غيره من المواد الفنية.

إن ماهية الصوت الموسيقي مثلاً تبقى في كونه سياقاً زمانياً، ولا يغير شيئاً من هذه الحقيقة ما يقوله سوريو عن إمكانية دخول العنصر المكاني في الموسيقى، لأن العمل الموسيقي حتى قبل عرضه أعني حينما يكون مجرد نوتة موسيقية يظل قائماً على العلاقات الزمانية بين الأصوات الموسيقية (٦).

٣- تصنيف الفنون:

الفنون التطبيقية بما في ذلك فن الزخارف تقوم على ترجمة العقل والحقائق، كما يفعل مهندسو المباني والميكانيكا، وهي بهذا أمرها واضح وحدّها فاصل، لكن الصعوبة تأتي في الفنون الوجدانية (الرسم، النحت، التصوير، الأدب، الرقص، الموسيقى) لتداخل حدودها إلى حد بعيد، حتى ضربت الأمثال ببعضها للبعض قصد الشرح والتوضيح.

قال «هوراس»: «شأن القصيدة كشأن الصورة»(٧). وقال الجاحظ: «الشعر صناعة وجنس تصوير»(٨) وقال «المعري»: «الشعر للخلد مثل الصورة لليد»(٩). وقال «سيمونيدس»: «الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة»(١٠).

ومع ذلك توجد حدود طبيعية دقيقة تفصل بينهم، حتى بين الرسم والتصوير رغم التشابه البالغ بينهما، فيختلف الرسم عن التصوير. الرسم ما كان لغير الإنسان . قال امرؤ القيس(١١):

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها   لما نسجتها من جنوب وشمأل
وإن شفائي عبرة مهراقة   فهل عند رسم دارس من معول

والتصوير ما كان للإنسان فقط دون المخلوقات جميعاً قال تعالى: «فسواك فعدلك في أي صورة ما شاء ركبك»(١٢). وقال: «هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء»(١٣). وليس لمادة «رسم» وجود في القرآن إطلاقاً، ولعل فيه على رأي أحد الباحثين(١٤) تكريماً لبني آدم أو سراً آخر يضاف إلى أسرار القرآن وبلاغته. والرسم والتصوير والنحت تختلف عن الأدب وعن الرقص وعن الموسيقى من حيث المادة المستخدمة، فالرسم يستخدم اللون والورق، وبالمثل توأمة التصوير. والنحت يستخدم الحجر أو الخشب أو المعدن، والأدب يستخدم اللغة، والرقص يستخدم الحركات، والموسيقى تستخدم الأصوات. وهذا فارق شكلي معلوم

بالضرورة. وهناك تقسيمات عديدة للفنون الجميلة أولها ذلك التقسيم الذي يصنف الفنون إلى فنون كلامية وفنون تشكيلية، الفنون الأولى تنقسم إلى فن الشعر وفن النثر، وفن الشعر يضم الغنائي والشعر القصصي والشعر التمثيلي، والكوميدي، والتراجيدي، والأوبريت، وغيرها. أما فن النثر فيضم فن المقال والقصة والرواية وغيرها. أما الفنون التشكيلية فتضم النحت والعمارة والرسم والنقش على الزجاج.

وهناك تقسيم للفنون على أساس آخر هو اتصالها بالمكان والزمان، فالفنون التشكيلية الثلاث: العمارة والنحت والرسم فنون متصلة بالمكان تقابلها الفنون الإيقاعية وهي الرقص والموسيقى والشعر وهي فنون متصلة بالزمان. ولقد أضيفت لهذه الفنون كما يقول «دنيس هوبسمان»(١٥) الفن السابع الشهير وهو «فن السينما».

وعلى أساس هذا التمييز يمكن الحديث أيضاً عن فن ثامن هو الفن الإذاعي وعن فن تاسع هو فن التليفزيون، وعن فن عاشر هو فن الصور المتحركة وغير ذلك. أما «أروين إدمان Irwin Edman فهو يقسم الفنون في كتابه «الفنون والإنسان» Art and the Man إلى فنون تتعلق بالعالم والكلمة والشاعر، وأخرى تتعلق بالشيء بالعين والفنون التشكيلية، وثالثة تتعلق بالأصوات والأذن والموسيقى(١٦).

أما فيما يتعلق بالفنون الكلامية فيلاحظ «أروين إدمان» أن اللغة في أحد مظاهرها أطوع الأدوات تحقيقاً لأغراض الإنسان العملية، وهي الوسيلة التي لا يستغنى عنها في الاتصال بين الناس في شؤون حياتهم اليومية والمادية، وهي مع ذلك من أكثر أدوات الاتصال خفة وحيوية. كما تتميز بالاهتزاز والوقتية شأنها في ذلك شأن الموسيقى، ومن ثم فالشاعر حين يبني بها صورة إنما يبني بمواد إذا قورنت باللون والخط اللذين يستعين بهما الرسام في عمله لبدت ضآلتها وقلة احتمالها. ومن ثم فالأدب كله والشعر بصفة خاصة يمكن اعتباره فناً مولداً، فهو من جهة موسيقى يقتصر أثرها بالصدفة على نغم ولحن، وتتقيد بأصوات متجسدة في لغة بعينها. وهو من جهة أخرى يمكن اعتباره شكلاً مثيراً للخيال من قوالب الاتصال .

ويمضي «أروين إدمان»، وقد أصاب في كثير مما ذهب إليه، فيقول لقد قدر على الأدب منذ البداية أن يمضي في خطين متماسين هما: الشعر والنثر. والنثر فن واضح لا لبس فيه لنقل ما يراد نقله، ومهما قيل من أن للنثر صورته المنطقية المجردة، فإنه يبقى رغم ذلك محتفظاً بنغماته التوافقية للمشاعر، كما يبقى مجرد نغمات أو أصوات، وحتى المعادلة الجبرية لها إيقاع لا مفر منه، كما أن نثر التحليل الفلسفي يبقى وفياً لعبقرية اللغة التي ينتمي إليها، فنحن نجد في نثر ديكارت ذلك

الإيقاع المميز للغة الفرنسية الذي لا ينسى، كما نستملح قراءة نثر برجسون لعدة أسباب من بينها جرس كلماته(١٧).

أما الشعر فهو فن تكون وسيلة اللغة فيه في الصدارة بصفة خاصة، بيد أن صياغة الكلمات وزركشتها ليست هي كل وظيفة الشعر، كما أن ترتيب حروف السكون والحركة ترتيباً ماهراً ليس هو كل التأثير الشعري، ذلك لأن اللغة تشبه الموسيقى، فكما أن النغمات الموسيقية بمفردها ليست هي كل الموسيقى، فكذلك المقاطع القائمة بذاتها ليست هي الشعر ولو كانت سلسة أو مصقولة.. والحق أن الشاعر يهتم أساساً بإيقاظ الخيال الخامد مستعيناً على تحقيق هذه الغاية بجمال الأصوات وسلاستها، وبما للنظم من تتابع، وفوق ذلك بما للكلمات التي يستخدمها من قدرة على الإيحاء، وتتوقف هذه الإيحاءات على اختياره للكلمات.

وينتقل «أروين إدمان» بعد ذلك إلى الحديث عن الشيء والعين في الفنون التشكيلية فيعرض لتأثير اللون والخط في الرسم، والطابع الزخرفي والأثري في النحت، ويركز على فن العمارة وهو يذهب في هذا الصدد إلى أنه لا يوجد أوضح ولا أفضل من المبادئ العامة التي ينطوي عليها الإبداع والتذوق الجمالي كما نجده في العمارة، فهو يضم ما للتصوير من لون وخط، وما للنحت من طابع زخرفي وأثري، وما للشعر من قدرة على الإيحاء والإقناع.

وقد يجتمع في كاتدرائية من الطراز القوطي أو معبد يوناني أو مؤسسة صناعية كل ما في الفنون من مفاتن فيما عدا الموسيقى، ومع ذلك فلقد قال «شليجل»: «إن العمارة موسيقى مجمدة»(١٨).

أما الموسيقى فهي حسية في جوهرها، ويتفاوت تأثيرها حسب طبقة النغمة، ويستمد قوامها صفته من وضعه النسبي في سلم الموسيقى. والنغمات الموسيقية مثل الألوان منها الطلى ومنها الكريه، وهي قد تكون حادة أو لاذعة أو حلوة أو هادئة أو مرتفعة، كل ذلك بغض النظر عن علاقاتها، ولكل نوع من أنواع النغم علاقاته بالنوع الآخر، وهي تثير الخواطر والذكريات، منها ما يثير الشجن والحزن، ومنها ما يحث على الشجاعة والإقدام.. إن ما في الموسيقى من إمتاع ليفيض من هذه الحقيقة المثلثة: نغمة وإيقاع ولحن، وقد يكون مثل هذا الاستمتاع حسياً، بيد أن الموسيقى بالنسبة للعقل الموسيقي المدرب أكثر من مجرد ضربات ملتهبة على طبلة الأذن.. إنها ترتبط بالمعنى وبالفكر والعاطفة.

غير أن «شارل لالو» عالم الجمال الفرنسي استطاع عام ١٩٥١م أن يضع تصنيفا آخر للفنون يعتمد على النمط التركيبي الكلي الذي وضعته مدرسة الجشطلت في علم النفس، وحدد

فيه سبعة أبنية تركيبية تتعلق بالفنون الجميلة وهي:

١ـ الأبنية التركيبية الخاصة بالسمع: مثل الموسيقى الأوركسترالية والكورالية.

٢ـ الأبنية التركيبية الخاصة بالبصر: مثل التلوين والرسم والنقش.

٣ـ الأبنية التركيبية الخاصة بالحركة: مثل فنون الحركة الجسمية وفنون الباليه والرقص الشرقي، والرقصات الشعبية والأوبرا، وفنون الحركة الخارجية مثل نافورات المياه، ومساقط المياه المضيئة وغيرها.

٤ـ الأبنية التركيبية الخاصة بالعمل: مثل المسرح والسينما الصامتة، والرسوم المتحركة.

٥ـ الأبنية التركيبية الخاصة بالبناء: مثل العمارة وهو بناء يعتمد على المواد الصامتة، والنحت وهو بناء يعبر عن موجودات حية، وفن الحدائق وهو بناء يعبر عن موجودات بنائية.

٦ـ الأبنية التركيبية الخاصة باللغة: مثل الشعر والنثر.

٧ـ الأبنية التركيبية الخاصة بالحس: مثل فن الحب، وفن تهذيب الأكل، وفن الروائح (١٩).

أما «سوريو» فقد قدم لنا تقسيماً آخر للفنون في مقال له عنوانه «الفن والحقيقة» وهو قد أقام هذا التصنيف أولاً على أساس المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون، وثانياً على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية، ويقوم هذا التقسيم على أساس التصنيف التالي(٢٠):

المعطيات الفنية	فنون من الدرجة الأولى	فنون من الدرجة الثانية
١ـ الخطوط	الأرابيسك	رسم الخطوط
٢ـ الأحجام	العمارة	النحت
٣ـ الألوان	التصوير الخالص	التصوير التعبيري
٤ـ الإضاءة	الأعمال الضوئية	التصوير الفوتوغرافي
٥ـ الحركات	الرقص	التمثيل والسينما
٦ـ أصوات ذات مقاطع	النثر	الأدب والشعر
٧ـ أصوات موسيقية	الموسيقى	الموسيقى الدرامية

الفنون إذن كثيرة والإبداعات متنوعة، والتعبيرات الجمالية عديدة، وهي قابلة للزيادة دوماً وباستمرار. كما أن المدارس المختلفة التي لها وجهات نظر خاصة تجاه تلك التعبيرات لا عدد ولا حصر لها(٢١).

فإذا توقفنا قليلاً عند الفنون الإسلامية لملاحظة تميزها بطابع خاص، واختلاف اتجاهاتها بين الشرق والغرب الإسلاميين، فنلاحظ مع أحد المستشرقين المحدثين(٢٢) أن الشخصية الإسلامية ظاهرة في الفنون والصناعات إلى درجة أنها تتجلى حتى بعد أن تكون المنطقة التي صنعت فيها، مثل الأندلس أو صقلية، قد عادت إلى السيطرة المسيحية، بحيث تغير الاتجاه الفني في المنطقة المذكورة تغيراً كاملاً. وهكذا يتضح أن الإسلام كان له أثر قوي جداً، بل كانت له قوة حيوية انعكست على جميع الفنون التي نشأت في عالم الإسلام.

ولكن، مع إقرارنا بهذه الحقيقة، ينبغي أن نؤكد أن هناك بطبيعة الحال اختلافات توجد تحت مظلة الحضارة الإسلامية العالمية. ولا يعنينا ـ كما يؤكد على ذلك المستشرق إتنجهاوزن ـ الآن أن نتحدث عن التغييرات الأسلوبية التي حدثت من عصر لعصر، أو الاختلافات في الترتيب الأفقي حسب اختلاف الطبقات الاجتماعية، وهي سمة لم نبدأ في تبينها إلا في وقتنا هذا وعلى نحو بطيء. إذ يبدو أنه كانت هناك مواقف مختلفة من العمل الفني تتميز بها بعض الأقاليم الكبيرة من عالم الإسلام.

فقد طورت مصر في منتصف القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي أسلوباً في التقسيم الهندسي للزخارف يقوم على وحدات اتخذت في أول الأمر أشكالاً نجمية، ثم انتقل هذا الأسلوب بسهولة إلى الشمال الإفريقي والأندلس ثم الأناضول والأقاليم الأوروبية من تركيا. أما في شرق العالم الإسلامي، وبخاصة في إيران والهند، فلا نجد سوى نماذج قليلة من هذه الأشكال النجمية، وفي مقابل ذلك طورت إيران أشكالاً من المورقات الانسيابية، أو أشكالاً زهرية على هيئة غصون الشجر تغطى بها مسطحات كالبسط وصفحات المخطوطات والأبواب وجوانب المنابر وما إلى ذلك.

ويعزو المستشرق الاختلاف الفني في هذا الانقسام بين الشرق والغرب الإسلاميين إلى أسباب عميقة في الفكر والتوجه الروحي لكل منهما، لأن كل ما نستطيع استنتاجه بحذر هو أن أسلوب التفكير الأكثر عقلانية عند أهل السنة كان يفضل على ما يبدو أسلوباً مستقيماً، أشد صرامة، ومرسوماً بحساب دقيق في حين أن الروح الصوفية كما نجدها في إيران، اتخذت طريقة تجريدية ذات خطوط متموجة، تساعد مع ذلك، بيئتها المنتظمة، على تصوير الطريقة التي يمكن بها فهم تجربة باطنة تجلّ عن الوصف والتعبير(٢٣). وإذا كان هذا أنموذجاً واحداً في التقسيم الهندسي للزخارف، فإنه يمكننا أن نتتبع كثيراً من النماذج الأخرى في مختلف الفنون الإسلامية التي شملت الآنية الفخارية والصناعات الزجاجية والعمارة والحفر على العاج والخشب حتى فنون الخط وصناعة المجلدات الورقية، ولذلك سيختلف تصنيف هذه الفنون من

عصر إلى عصر ومن إقليم إلى إقليم، بحسب ازدهار هذا الفن أو ذاك، خاصة وأننا لا نستطيع أن نتكلم عن عصر واحد ازدهرت فيه كل الصناعات الإسلامية أو معظمها.

كما لا توجد قمة عامة تشمل العالم الإسلامي كله في صناعة ما أو فن بعينه. ونجد على العموم، أن التطور الفني مرتبط بالازدهار السياسي في زمان معين أو مكان معين وهو الازدهار الذي يتمثل في استتباب السلام، والرخاء الاقتصادي، ورعاية خاصة من الأمراء للفن، وحتى في البلاد ذات القدرة الابتكارية العظيمة، فإن هذه الظاهرة ليست مستمرة، بل تحدث على شكل موجات تنشأ عنها مراكز إبداع تختلف من وقت لآخر.

٤ـ العلاقة بين الفنون:

يكاد يكون هناك شبه إجماع بين علماء الجمال ودارسي الفنون على أن ثمة علاقة بين الفنون وبعضها، وأن هذه العلاقة قديمة قدم الحضارة الإنسانية، وقدم الأنواع الفنية نفسها، فالاتصالات بينها وثيقة إلى الدرجة التي جعلت البعض يتحمس فيقرر أن «الحدود التي تفصلها عن بعضها بعضاً غير واضحة في أغلب الأحيان» وذلك لأن «الفنون الجميلة حقائق مليئة، معقدة متباينة لدرجة نراها بوجهات نظر متعددة للغاية، ومتعددة بقدر تعدد التصنيفات، وكلها مقبولة مشروعة، ولكنها جميعاً غير كافية.

فالفنون الجميلة توضع في هذه الطبقة أو تلك مثلاً تبعاً لكونها تنفذ في إطار المكان أو في إطار الزمان أو تبعاً لكونها تمثل أو لا تمثل شيئاً خارجياً، أو تبعاً لأنها موجهة لعامة الشعب أو للهاوي المنعزل، وتبعاً لأن مؤلف العمل الفني هو أو ليس هو بعينه الذي ينفذه، أو تبعاً لأن هذه الفنون بحتة أو تطبيقية، وأخيراً، تبعاً لأنها تفيد من مصدر واحد أو أنها تجمع مصادر كثيرة كالأوبرا من فنون متعددة»(٢٤).

وفكرة العلاقة بين الفنون قديمة، نرى لها أصولاً واضحة الدلالة في الميثولوجيا الإغريقية التي تحكي أن زيوس تزوج ربة الذاكرة «مينوزينة» وأولدها ربات الفنون التسع جميعاً «وتكونت تبعاً لهذا التراث الأسطوري لدى الأقدمين نظرية ونسق حول هذا التفاعل المتبادل، وبقيت هذه النظرية وهذا النسق في جوهرهما كما هما في عصر النهضة»(٢٥).

كما أشار أرسطو إلى فكرة العلاقة بين الفنون عندما قال إن الشاعر كالمصور وغيره من أهل الفن (٢٦) فقابل بين فنون الأدب وغيرهما من الفنون في حديثه عن المحاكاة وطبيعتها. وهي العبارة التي أكدها بعد ذلك هوراس Horece في مقولته المشهورة «كما يكون الرسم أو التصوير يكون الشعر»(٢٧).

وقد لعبت مقولة «هوراس» هذه دوراً بارزاً أو كبيراً في تقوية هذه العلاقة بين الشعر وبين

الرسم،لا، بل إنه لعب دوراً مزدوجاً بين الفنين من ناحية التأثير والتأثر، فالشعر كانت له سطوة على الرسم، والرسم كان له تأثير بارز في الشعر، فصار يحكمه بمصطلحاته، ولم تكن هذه المقابلة تتم على أساس من التيمات أو الموضوعات الإنسانية الخاصة بالفنين، بل كانت تتم في الأغلب الأعم على أساس من الشكلية أو الصنعة الفنية وعلى المستوى الأول (الموضوع) قوبل بين الفعل الإنساني في كل منهما، وعلى المستوى الثاني (الصنعة) قوبل بين اللون والضوء والظل في الرسم وبين الأشكال البلاغية والبيانية في الشعر(٢٨).

وهكذا أكدت نشأة الفنون على وجود فعالية مباشرة بين الفنون المختلفة تؤدي إلى تداخل وتأثير متبادلين. وتوالت عصور الأدب بعد ذلك، وتعددت معها النظريات والمفاهيم التي كادت أن تتفق على أن الفنون المختلفة تتلامس في أمور متفرقة، فالفنون ما هي إلا ظواهر للفن الذي هو واحد فيها جميعاً.

وتكاد هذه النظريات تجمع أيضاً على أن الإحاطة العامة بالفنون كلها تتم على المستوى الجمالي الاستطيقي(٢٩)، ذلك أن التفاعل المتبادل مهما وصل مداه لا ينتقص استقلال كل فن على حدة استقلالاً ذاتياً، فلكل فن تطوره الخاص به وسرعة خاصة في هذا التطور، وبناء داخلي خاص لعناصره، فالموسيقى مثلاً لا يمكن أن يعرض فيها الزمن على النحو الذي يعرض به في الأدب.. وهو ما جعل عدداً من فلاسفة الجمال يذهبون إلى أقصى النقيض فينكرون أمر هذه العلاقة. فقد حذر «شافتسبري»(٣٠) من عقد المقارنة بين الرسم والشعر ووصفها بأنها محاولات عقيمة.

كما أنكر ليسينج Lessing في كتابه الشهير «لاوكوون» Laocoon عام ١٧٦٦م وجود هذه العلاقة، ورأى استقلال فن الأدب عن فن التصوير واختلافهما عن بعضهما اختلافاً نوعياً، فكل منهما ضرب من المحاكاة التي تنبع من طبيعة هذه المحاكاة، ولكل فن أداته الخاصة التي يتوسل بها، فالرسم يتوسل باللون، ويحاكي به والشعر يتوسل بالصوت ويحاكي به، فالشعر إنما يحاكي موضوعات تتصف بصفة الفعل الإنساني والفعل تعاقب وتوالٍ والتعاقب حركة والحركة زمان. فالشعر فن زماني.

أما الرسم فهو يحاكي موضوعات تتألف من أجزاء، أي موضوعات كلها حجوم وأجسام ترى بالعين ولا تسمع بالأذن كما هو الحال في موضوعات الشعر، والجسم يحتل فراغاً في الطبيعة، والفراغ ثبات، والثبات مكان، فالرسم فن مكان، الشعر إذن فن زماني، والرسم فن مكاني(٣١). وأيده في هذا بعد ذلك بحوالي قرن ونصف «ايرفنج بابيت» Babbit في مقاله عن الخلط بين الفنون(٣٢).

وتلقى فكرة العلاقة بين الفنون اهتماماً لا بأس به في النظرة الكلاسيكية، وذلك من خلال المقابلات والمقارنات، وقد ذكرنا بعضها في أول الفصل، التي كانت تدور حول علاقة الشعر بالموسيقى والنحت والرسم، وتذهب من وراء ذلك إلى تغليب فنون التصوير على سائر الفنون، فتصفها بمصطلحاتها، وتجعل من قيمة التشكيل التي تتجه إلى العين قيمة هي أقصى ما تطمح إليه الفنون، فالشاعر الصانع رسام يحاكي الأشياء الخارجية محاكاة موضوعية وهو يستخدم في محاكاته هذه أداته الكلمة، تماماً كما يستخدم الرسام الخط أو اللون في صنع لوحاته(٣٣).

وهكذا أكد كلود فرانسوا مينستير Menestier(٣٤) أن كل الفنون بما فيها الشعر والتصوير والنحت تؤدي بالصور آثارها.

وقد لاحظ ناقد معاصر(٣٥) بحق أن موقف النقاد العرب لم يختلف كثيراً عن موقف الكلاسيكية الغربية في تغليب فن التصوير على الفنون الأخرى، وخاصة فن الشعر، ونحن نرى في هذا سبقاً تاريخياً للعرب والمسلمين في هذه الرؤية الجمالية على الاتجاهات الأوروبية الحديثة نسبياً، فقد اهتم النقاد العرب بالصور الشعرية اهتماماً خاصاً، فيقرر الجاحظ أن الشعر «صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير(٣٦).

ويكرر المعنى نفسه بعد ذلك «أبو هلال العسكري» في صناعته وقدامة بن جعفر في نقد الشعر. يقول أبو هلال العسكري: «وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو جودة اللفظ وصفاؤه وحسنه وبهاؤه ونزاهته ونقاؤه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك»(٣٧).

ويوضح أمر هذه العلاقة بعد ذلك «عبد القاهر الجرجاني» في قوله: «ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة، فلها - مادامت - الصورة محفوظة عليها لم تنتقص، وأثر الصنعة باقياً لم يبطل، قيمة تغلو ومنزلة تعلو، وللرغبة إليها انصباب وللنفوس بها إعجاب، حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها وضامت الحادثات أربابها وفجعتهم فيها بما يسلب حسنها المكتسب بالصنعة وجمالها المستفاد من طريق العرض، فلم يبق إلا المادة العادية من التصوير والطينة الخالية من التشكيل، سقطت قيمتها(٣٨).

كما يؤكد نفس المعنى القاضي «الجرجاني» في وساطته، فيقول عن الشعر إنه «أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار»(٣٩). كما يؤكد الدكتور السعيد الورقي على أن هذه العلاقة بين الشعر والتصوير واضحة بجلاء في مصطلحات البلاغيين العرب والتي اشتقت أغلبها من الألبسة والهيئات التصويرية مثل الترفيل والتذييل والزركشة والترصيع والتسهيم والتوشيح(٤٠).

وهكذا أكدت النظرة الكلاسيكية للفنون على أن هناك اتصالات وتبادلاً مع ما بينها من فوارق تحتفظ لكل فن بخصائصه المميزة التي ينظم من خلالها مواده الأولية، وهذا يعني وجود شكل أولي تتقابل فيه الفنون إلى جانب الشكل الثانوي المختص بكل فن على حدة. وفي عصر ازدهار الرومانسية، برزت نظرية «الفن تعبير» وسيطرت الغنائية الموسيقية على الفنون الرومانسية، فحلت الموسيقى محل التصوير الذي سيطر على الفنون التشكيلية باعتبار الموسيقى هي أكثر الفنون غنائية.

رأى كولردج Colerdge أنه «لكي نصف الشاعر في صورته المثالية، نقول إنه ينشط النفس الإنسانية بأكملها، بجميع ما فيها من ملكات مع الاحتفاظ بالنسبة بين هذه الملكات كل وفق مكانتها وقيمتها، وهو ينشر نغماً معيناً في الأشياء توحد بينها(٤١)، ولذلك وضع الرومانسيون الموسيقى في أعلى سلم الفن باعتبارها أكمل تعبير عن الجمال الحر، ثم تأتي العمارة، فالنحت فالرسم فالشعر. ورأى شوبنهور Schopenhaur أن «الموسيقى هي الإرادة في ذاتها، وهي التي تحدثنا عن الشيء نفسه، أما سائر الفنون الأخرى فإنها تحكي لتصور ذلك فهي نسخ عنه»(٤٢).

وبذلك أعلى شوبنهور من الموسيقى التي أصبحت «وسيلة لتبيان الفكرة وظواهر الطبيعة، فتعبر عن الطبيعة والإرادة. أليست هي في نظره الشيء الوحيد الذي يؤدي بنا إلى ما وراء الطبيعة»(٤٣).أيضاً لم يغفل الرومانسيون التصوير وعلاقاته التأثيرية على الفنون الأخرى، وخاصة فن الشعر، فاتجهوا الى تقديم صور شعرية مرئية من خلال الكلمة الصورة، كما نجد عند فيكتور هوجو Hugo (١٠٨٢ - ١٨٨٥م) وجوتييه Gautie (١٨١١ - ١٨٧٢م) ووليم بليك وغيرهم من مدرسة الشعراء الصوريين الإنجليز Imagism كما نجد في هذا العصر تأثيراً آخر لفنون الأدب والرسم على الموسيقى، وقد تبلور هذا في الميول الأدبية الجديدة لبعض كبار مؤلفي الموسيقى الرومانتيكيين أمثال فبر وشومان وفاجنر «فارتبطت الفنون والآداب وعكست على بعضها بعضاً من وسائل تعبيرها واتجاهاتها الفكرية والحسية»(٤٤). ومن بعد تابعت الرمزية والتصويرية ما كان سائداً في الفترة الرومانسية من بحث عن علاقة تداخل وتأثير بين الفنون من خلال تغليب فن الموسيقى أحياناً وفن التصوير في أحيان أخرى.

أما في العصر الحديث فيشهد تداخلاً أكثر بين الفنون المتعددة، خاصة بعد انتشار النظريات التكاملية الشاملة في الإبداع والتلقي على السواء، حيث ركزت الدراسات الحديثة على أن الإنسان في حالتي الإبداع والتلقي «يبذل نشاطاً يوصف بالكلية، لأنه يستعمل فيه كل ما لديه من حصيلة ماضية ومواد منوعة، فهو حين يعمل إنما يعمل في نطاق الكل، وحين يتلقى العالم

من حوله إنما يتلقاه من خلال الكل أيضاً»(٤٥).

وهكذا أصبح على المتلقي أن يتلقى التجربة الفنية أياً كانت بكل قوى الإدراك لديه، السمعية والبصرية والحركية والتذوقية وغيرها. وأكد هذا المفهوم وقواه نظرية الجشطلت ودراسات نظريات التداعي والترابط، تلك النظريات التي قضت تماماً على نظرية الأنماط Theory of Types التي عرفتها الحياة الفنية قبل نهاية القرن التاسع عشر(٤٦).

وساعد على هذا أيضاً، اتجاه الحضارة المعاصرة وفلسفات العصر بشكل عام إلى تحقيق نظرة شمولية تنبأ من خلالها علماء الاجتماع بتحول العالم إلى قرية كونية صغيرة «حيث يشارك فيها الجميع في كل شيء».

ومن المتوقع أن يزداد تقدم العالم نحو تحقيق هذه الشمولية بدخوله في حضارة الإلكترونيات الذي يعد (جشطلت) مركباً، سمته الغالبة هي وصول عدة رسائل في وقت واحد(٤٧) وليس رسائل متتالية تعتمد على التركيب المرئي الذي عاشته حضارة عصر الميكانيكا الصناعية.

وسوف يدخل الإنسان في ظل هذه الحضارة الإلكترونية في عصر حضارة شفوية سمعية حيث سيتمكن الإنسان من استقبال كل شيء في نفس الوقت، مما سيؤثر بلا شك على العلاقة بين الفنون حيث ستزداد تداخلاً واكتمالاً.

الهوامش

١- د. عفيف البهنسي: وحدة أواصر الفنون مجلة الوحدة ، العدد ٣٩ بيروت عام ١٩٨٧م.
٢- السابق.
٣- د.سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي، مجلة نزوى العمانية العدد ١٥، ١٩٩٨.
٤- د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص ١٥١، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٧٦.
٥- د.سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي.
٦- السابق.
٧- أرسطو: فن الشعر ترجمة مصطفى بدوي ص٩٠ القاهرة عام ١٩٥٣م.
٨- الجاحظ: الحيوان ص ١٣٢.
٩- خطبة سقط الزند ص ١٠ بالشروح شرح الخوارزمي، تحقيق مصطفى السقا وعبد السلام هارون دار الكتب المصرية عام ١٩٤٦م.
١٠- د.إحسان عباس: فن الشعر ص ٦٩ بيروت.
١١- امرؤ القيس: المعلقة: البيت الثاني، والسادس.
١٢- سورة الانفطار آية ٧، ٨.
١٣- سورة آل عمران آية ٦.
١٤- د. عبد الله عووضه: ماهية الجمال والفن ص ١٠٢ - ١٠٣، المكتبة الثقافية مصر ١٩٨٨م.
١٥- دنيس هويسمان: علم الجمال ترجمة د.أميرة مطر ص ٢٣ دار إحياء الكتب العربية١٩٥٩.
١٦- د.علي عبد المعطي محمد: الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة ص٣٣. وما بعدها دار المعرفة بالإسكندرية عام ١٩٨٥م.
١٧- أروين إدمان: الفنون والإنسان ترجمة مصطفى حبيب ص ٥٩- ٦١ مع بعض التصرف.
١٨- السابق. ص ١٠٣.
١٩- انظر دنيس هويسمان: علم الجمال ص ١٢٥، ١٢٦.
٢٠- د. محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٧٤- ١٧٦.
٢١- د. علي عبد المعطي:الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة ص ٣٣٥ وما بعدها.
٢٢- رتشارد إتنجهاوزن: تراث الإسلام جمع شاخت وبوزورث، ترجمة محمد زهير ود.حسين مؤنس ص ٤٠٩ - ٤١٠، ج ٢ عالم المعرفة الطبعة الثانية الكويت عام ١٩٨٨م.
٢٣- السابق ج٢ ص ٤١٠.
٢٤- جان برتلمي: بحث في علم الجمال ص٣٩٣- ٣٩٤، ترجمة أنور عبد العزيز.
٢٥- يوزف شتريلكا: العلاقة المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى ص ٢٠، ترجمة مصطفى ماهر. وانظر: د. السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة ص١١، الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر في يونيو عام ١٩٩٧م.
٢٦- aistotle : Poetics ,in Critical Theory, p.64.
٢٧- horace: Art of poetry ,in critigal theory,p .68
٢٨- د.نعيم حسن اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة ص١٢،١٣ نقلاً عن د.سعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة ص١٢ وما بعدها.
٢٩- يوزف شتريلكا: العلاقة المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى ص ١٨.

٣٠- شافتسبري: فنون النحت ص ٧١٢.

٣١- Lessing : Laocoon, in critical Theory ,p.349

٣٢- Irving Babbit : Romantic Melancholy,in critial theory ,7980

٣٣- boileau :The Art of poetry ,in critical theory, p.259

٣٤- في كتابه فلسفة الصور الذي نشر عام ١٦٨٢ philosophie des images انظر: Tatarkiewcz: The classification of the Atts, V.I

٣٥- د. سعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة ص ١٧، ١٩.

٣٦- الجاحظ: الحيوان ج٣ ص ١٣١، ١٣٢.

٣٧- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين ص ٥٧ - ٥٨.

٣٨- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص ٣٢.

٣٩- الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٤١٢.

٤٠- انظر لنجم الدين بن الأثير: جوهر الكنز ص ٢١٣، ٢٤٠، ٢٤٩ وكذلك د.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٢٨١ وما بعدها.

٤١- Coleridge Biographia Literaria ,chapter X IV

٤٢- John Laird : The Idea of Value. p. 281

٤٣- جان برتلمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز ص ٣٦٥ وانظر د.السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة ص ١٧ - ١٩.

٤٤- يوسف السيسي: دعوة إلى الموسيقى ص ٢٣٣.

٤٥- د. نعيم حسن اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة ص ٣٨.

٤٦- د.السعيد الورقي: القصة ص ١٩، ٢٠.

٤٧- انظر رأي ماكلوهان الذي عرضه في كتابه «محاولة لفهم وسائل الاتصال» وبول وارن: السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة علي الشوباشي ص ٩٤ - ١٠٠.

الفصل الثاني

موقف الإسلام الديني والأخلاقى من الفن

موقف الإسلام الديني والأخلاقى من الفن

«من لم يحركه الربيع وأزهـاره، والعـود وأوتاره فهـو.. فاســد المزاج ليس له عـلاج. ومن لم يحركه السـماع فهو ناقص مائل عن الاعتدال بعيد عن الروحانية، زائد في غلظ الطبع وكثافته عن الجمـال والطـيور، بل على جميع البهائم، فإن جـميعها تتأثر بالنفحات الموزونة».

الإمام الغزالي

(إحياء علوم الدين ص ١١٣١ – ١١٣٢)

بادئ ذي بدء لا بد من أن نوضح هنا شيئاً جديراً بالتوضيح، فحين نقول موقف الإسلام الديني والأخلاقي من الفن، فنحن نعني أن هذا هو اجتهادنا المتواضع ورأينا وفهمنا للإسلام بحسب علمنا، الذي سنحاول أن نبذل فيه كل جهد عقلي ولا نركن فيه إلا إلى ما يطمئن إليه حدسنا.

ولا ندعي أن هذا هو «حكم الله» الفاصل في الموضوع، فإن «حكم الله» لا يعلمه إلا الله ورسوله، ويجتهد العلماء والمفكرون بشتى المناهج والأساليب لإدراك هذا الحكم الإلهي، والذي اجتهد الصحابة والتابعون من قبل في محاولة إصابته، وإذا كان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قد أوصى صاحبه، ذلك الذي ذهب على رأس الجيش محاربا، فقال له،: «إذا حاصرت أهل حصن، فأرادوك أن تنزلهم على حكم الله، فلا تنزلهم على حكم الله، ولكن أنزلهم على حكمك، فإنك لا تدري أتصيب حكم الله فيهم أم لا»!(١).

إذا كان هذا هو شأن اجتهادات الصحابة بالنسبة إلى «حكم الله» فأحرى أن تكون هذه السنة مرعية، وأن يكون على وعي بها الكاتبون والقارئون على السواء!.. فنحن نعني بموقف الإسلام: رأينا واجتهادنا ورؤيتنا لموقف الإسلام من الفن بمختلف تجلياته وبتعدد صوره وبتوزع أشكاله في شتى مناحي الحياة.

ويتبين لنا أهمية ذلك إذا علمنا أنه تحدد طبيعة تصور النظرة الإيمانية للفنون، وخطورتها في أنها تعطي ماهية المعيار الذي يجب توافره وإحكام خصائصه عند قياس درجات الحلال والحرام أو التمييز بين الحلال والحرام، حتى لا يضل المرء ويشقى، فضلا عن كثير من الاعتبارات التي لابد من مراعاتها عند معرفة الحكم الشرعي من ناحية اتصاله بالعلة من التحريم، وظروف هذا الحكم الذي قد يختلف من زمان إلى آخر أو من مكان إلى آخر، إضافة إلى تردد درجات الإباحة بين الإطلاق والتقييد. ولكن قبل الخوض في كل ذلك لابد من التسليم ببعض الأمور الهامة والتي تكاد تكون واضحة بنفسها(٢).

وأول هذه الحقائق: أن الإحساس بالجمال فطرة إنسانية، وأن التعبير عنه ضرورة إنسانية، بمعنى أن الإنسان يحس إحساساً داخلياً ملحاً أن حياته لا تكتمل ووجوده يفقد الكثير من روعة معناه بغير التعبير عن إحساسه بالجمال تعبيراً فنياً، خاصة بعد تقدم الإنسان في سلم الحضارة والمدنية.

ثانياً: أن التعبير عن الإحساس بالجمال ليس نافلة يمكن الاستغناء عنها أو يجب الاستغناء عنها في بعض أطوار الحياة، بل هو كما ذكرنا فطرة وضرورة، ولما كان كذلك كان لابد له من أن يكون قادرا على إحياء الفطرة، بغير ابتذال أو قهر، وأن يكون قادرا على تصوير سمات الحياة تصويرا فنيا صادقا يغني الإنسان ويرتفع بحضارته، وأن يكون في نفس الآن داعية للفكر والإرادة للحفاظ على الحياة الإنسانية وصيانتها أو انتشالها من الوهدة التي تطفئ نور الجمال إن كانت قد تردت فيما يفسدها ويضلها عن السواء.

ثالثاً: أن الإحساس بالجمال والتعبير عنه لا يعرفان القيود الطبقية أو العنصرية الجنسية وكذلك لا يعرفان العنصرية الفكرية ـ إن صح هذا التعبير ـ فليس من الإحساس بالجمال في شيء وليس من التعبير عن الجمال في شيء أن يكون طبقيا يتغنى بالرأسمالية أو الشيوعية أو يتغنى بالعنصرية الجنسية أو الايديولوجية، فهي كلها قيود وسدود تؤدي إلى العزلة وابتعاد الإنسان عن أخيه الإنسان.

رابعاً: أن هذا معناه أن بقاء الإحساس بالجمال ونماءه يكمن في الوحدة والانسجام وأن

التعبير عنه لا يكون إنسانيا بغير الوحدة العضوية التي تجمع بين العناصر المتنافرة في تناسق أخاذ يدرك الإنسان جماله، وما هو أكثر من ذلك أنه يشعر بأنه يشارك إيجابياً في صنع آية الجمال.

خامساً: أن ما يقال من أن للدين أثره في الفنون أو التعبير عن الإحساس بالجمال قول ينبغي أن يؤخذ بحرص وحذر كي تتضح الحقائق بفواصلها بعيداً عن التعميمات التي تموه وتخدع. فلكل دين وجهته التي يقود إليها أتباعه وأنصاره؛ ولكل دين أثره في الإحساس والتعبير عن هذا الإحساس بآثار الفنون وأن تجعل منه المقياس الوحيد. ذلك أن مقياس العظمة هو مقياس الحياة.. فلننظر في الدين قبل أن ننظر في آثاره لنرى كيف يتناول الحياة الإنسانية ويشملها، وكيف تربي عقيدته الإنسان عقلا وإحساسا وضميرا، ولننظر أيضا فيما تبيحه العقيدة وفيما تحرمه، وفيما توجبه وتفرضه وفيما تتسامح فيه ولا تستنكره!(٣).

ثم لنستجمع ذلك كله ونوحد بينه بمنطق الحياة، ونسير معه سيراً طبيعياً لا التواء فيه ولا تمويه لنستبين إن كان يفي بحاجة البشرية في يومها وغدها، وإن كان لا يفصم بينها وبين أن تكون العبودية لله وحده بفاصم مُدّعٍ، فإن وفى وكانت قاعدته هي الوحدانية فذلك هو دين الحياة..وإنه لدين الإسلام الذي جاء بعقيدة التوحيد وشريعة الحق..وبين العقيدة والشريعة ينشأ الإحساس بالجمال ويصدر التعبير عنه في فنون جميلة .

ولذلك يقول الباحث «محمد قطب»(٤) «إن كلا من الفن والدين يعبر عن الحقيقة الكبرى»، كما يقول «إن القرآن يوجه الحس البشري للجمال في كل شيء، وإنه يسعى لتحريك الحواس المتبلدة لتنفعل بالحياة في أعماقها، وتتجاوب تجاوباً حياً مع الأشياء والأحياء، ومن هنا يلتقي الفن بالدين». والفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال، ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود.

والجمال ليس قيمة سلبية لمجرد الزينة، كما أنه ليس تشكلاً مادياً فحسب، ولكنه بالمعنى الصحيح حقيقة مركبة في تداخلها وعناصرها وتأثيراتها المادية والروحية، وموجاته الظاهرة والخفية وفي انعكاساته على الكائن الحي، ذلك لأن أثره يخالط الروح والنفس والعقل، فتنطلق ردود أفعال متباينة، بعضها يبدو جلياً، وبعضها الآخر يفعل فعله داخلياً، لكن محصلة ذلك كله ما يتحقق للإنسان من سعادة ومتعة، وما ينبثق عن ذلك من منفعة، تتجلى فيما يأتي أو يدع من أفعال وأقوال، وفيما يحتدم داخله من انفعالات ومشاعر.

والجمال بداهة لا يرتبط بالمظاهر الحسية وحدها، وهذه القضية هامة من وجهة النظر

الإسلامية، فجمال الطبيعة وما فيها من ورود وزهور وأنهار وجبال وطيور، ليس مجرد جمال سطحي، لكنه ينبع من قوة مبدعة قادرة خلقت فأحسنت، وصنعت فخلبت الألباب والأبصار، وأثارت الفكر والتأمل، وفتحت أبواب الايمان واليقين بهذه القدرة المعجزة الخالقة.

وإذا كان الاستمتاع بالجمال مباحا في الأصول الإسلامية، فإنه مدخل إلى ارتقاء الروح والذوق، وسمو النفس وخلاصها من التردي والسقوط، ومحرك للفكر كي يجول إلى ما هو أبعد من المظاهر الحسية التي قد كتب عليها الزوال، فالجمال سبب من أسباب الايمان وعنصر من عناصره والقيم الجمالية الفنية تحمل على جناحيها ما يعمق هذا الايمان ويقويه ويجعله وسيلة للسعادة والخير في هذه الحياة(٥).

ولا يحسبن أحد أن «الزينة» التي يطلبها الإسلام ويأمر بها مقصورة على الثياب الحسنة، والطيب وحسن التجمل، فقط، عند المثول بين يدي الله في الصلاة «يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكلوا واشربوا ولا تسرفوا، إنه لا يحب المسرفين»(٦)..ذلك أن «الزينة» إذا كانت اسماً جامعاً لكل شيء ستزين به، فإن مصادر طلبها، ومواطن الإحساس بها مبثوثة في كل آيات الجمال التي خلقها الله وأودعها في سائر أنحاء هذا الوجود.

ففي الجنات وأزهارها وورودها ـ بل إن في مطلق النبات ـ زينة للأرض تتزين بها، وتتجمل كي يستمتع بها الإنسان، ولقد كان دعاء النبي صلى الله عليه وسلم في حديث الاستسقاء: «اللهم أنزل علينا في أرضنا زينتها»(٧). فالخيل «ستر وجمال للرجل يتخذها تكريماً وتجميلاً، ولا ينسى حق بطونها وظهورها وعسرها ويسرها»(٨). والثياب الجديدة، نعمة لا يقف المسلم إزاءها عند «منفعتها المادية» وحدها، وإنما يبصر فيها «المعاني الجميلة» للثوب الجديد، وفي الحديث الذي يرويه عمر بن الخطاب رضي الله عنه يقول الرسول (صلى الله عليه وسلم): «من استجد ثوباً فلبسه فقال حين يبلغ ترقوته: الحمد لله الذي كساني ما أواري به عورتي، وأتجمل به في حياتي، ثم عمد إلى الثوب الذي خلق.. فتصدق به، كان في ذمة الله تعالى وفي جوار الله»(٩).

ومن هنا فالفن الحقيقي هو ذلك الفن الذي يزين الحياة، ويكشف عن جوانب الجمال والإبداع فيها، بل هو يقوم بإبداع جوانب من الجمال خفية قد تكون مستكنة في باطن الشعور الإنساني أو مستترة في وجدان الفنان المبدع، فيعبر عنها تشكيلاً معمارياً أو لحناً موسيقياً، أو زخرفة مبهرة بهية.

ولا يقوم الفن وحده بهذه المهام الجليلة، فإن الآداب أيضاً تقوم بهذا الدور السامي، فالمسرحية

الجميلة ما هي إلا تصوير للصراع بين الخير والشر، أو بين الفضيلة والرذيلة، وإن المأساة تعكس هموما إنسانية، وتشير إلى حقيقة أو مجموعة الحقائق، والقصة تفعل الشيء نفسه بأسلوب مغاير، وفي الإمكان دون حيف أن ننظر إلى الشعر عموما النظرة نفسها، ومن ثم يمكننا القول: إن ألوان الآداب المختلفة قد تبلور حقيقة نفسية أو تجسد واقعاً اجتماعياً، أو تبرز قيمة من القيم العليا في إطار معين.

وهكذا ترى أن الآداب تقدم لنا ألواناً من الحقيقة في ثوب أخاذ، أو في شكل جميل، لأن تغليف الحقيقة بما يجعلها جميلة ومؤثرة لا ينفي عنها كونها حقيقة، وهذا الشكل الجميل الذي تزف فيه الحقيقة، يختلف تماماً عن الحقيقة العارية المجردة التي تنتج عن البحوث العلمية البحتة، أو الفلسفية التقليدية. إن اقتصار الفن على دور البحث عن الجمال وحده تعطيل لوظيفة حيوية، وهذا الذي يمكن أن ينقل الفنون والآداب إلى متاهات العبثية والانفلات ـ كما يؤكد على ذلك أحد الباحثين المعاصرين(١٠) ـ ومهما كان «الجمال» مطلوباً لذاته، فإن فاعليته تكون أقوى وأجدى إذا ما ارتبطت أسبابه بتجلّي الحقائق وإشراقها.

وإذا كانت الحقائق قد شابها بعض الزيف أحياناً تحت تأثير التصورات الفلسفية قديماً وحديثاً، فإن القرآن الكريم قد وضع أيدينا على الحقائق الكبرى في الدنيا والآخرة، وأعطى للمؤمنين قناعات تامة لا تتزعزع في كثير من الجوانب، ولكن يبقى الباب مفتوحا للكدح والتجربة من أجل الوصول إلى حقائق جديدة ثابتة، ومن المعلوم أن صور الجمال لا تعد، وأن آفاق الحقائق المختلفة لا تحدها حدود، والأديب المسلم، مثله مثل الفنان المؤمن يستطيع أن ينطلق دون عائق في عوالم الحق والخير والجمال والعدل والحب والرخاء.

أولاً: الموقف الديني:

الغناء والموسيقى:

إن الخلاف الناشب بين فقهاء الإسلام حول إباحة أو منع الغناء والموسيقى والرسم والنحت والتصوير وهي من أبرز الفنون الجميلة التي عرفها الإنسان في تطوره الحضاري خلاف قديم وشهير. وهناك العديد من المأثورات المروية وأغلبها أحاديث نبوية تختلف مضامينها في هذا الموضوع.

حول هذه المأثورات وملابساتها، وصحتها رواية ودراية وحول اتساق بعضها مع البعض

الآخر، دارت وتدور أغلب آراء المختلفين في هذا المقام..ولذلك فإن الوصول في هذا الأمر إلى رأي نطمئن إليه يقودنا إلى كلمة سواء، يدعونا كما يقول الباحث الكبير الدكتور محمد عمارة(١١) ـ إلى أن ننظر نظرة فاحصة ومقارنة نقدية إلى هذه المأثورات، وبادئ ذي بدء، فنحن بإزاء:

أ ـ وقائع حدثت في عصر البعثة، وفي بيت النبوة.. والمسجد النبوي، وبيوت الصحابة، هي مما يدخل في «السنة العملية» والممارسة التطبيقية للمنهج النبوي.. أي أنها «شواهد مادية» تعلن عن إباحة الغناء.. وتفيد أيضاً، بأن اجتهادات مخالفة قد حدثت أثناء هذه التطبيقات والسنة العملية أراد أصحابها وهم صحابة أجلاء منع الغناء، لكن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) أقر الغناء، ونبه أصحاب هذه الاجتهادات على خطئها وخطئهم فيها.

ب ـ أحد عشر مأثورا من الأحاديث تفيد منع الغناء والنهي عنه وتتوعد المغنين والسامعين.

ج ـ تفسير عدد من مفسري القرآن الكريم للمراد «باللهو» في الآية القرآنية «ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم»(١٢) على أنه هو الغناء.. تلك هي المأثورات.. والسنة العملية والتفسير.. التي جاءت في الغناء والأدوات الموسيقية المصاحبة له والتي دار بسببها ومن حولها الفقهاء حول موقف الإسلام من حكم الغناء، وموقف المسلمين من هذا الفن .

فمن السنة العملية التي رويت في إباحة الغناء، نختار ثلاث مرويات، شهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) الغناء في اثنتين منها، ولم يقف موقفه عند إقراره فقط، وإنما خطأ من اجتهد لمنعه..أما المروية الثالثة، فكان شهود الغناء فيها بعض الصحابة، الذين خطأوا من اجتهد لمنعه، وقالوا إن الرسول (صلى الله عليه وسلم)، قد رخص فيه، فهو مباح.

فعن عائشة رضي الله عنها أنها قالت: «دخل رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، وعندي جاريتان تغنيان بغناء بعاث(١٣)، فاضطجع على الفراش، وحوّل وجهه. فدخل أبو بكر فانتهرني، وقال: مزمار الشيطان عند رسول الله (صلى الله عليه وسلم)؟! فأقبل عليه رسول الله فقال: «دعهما» فلما غفل (أي أبو بكر) غمزتهما فخرجتا»(١٤).

ولذلك يقول الدكتور محمد عمارة «فنحن أمام سنة عملية، أقر فيها رسول الله (صلى الله عليه وسلم) الغناء في بيت النبوة، من فتاتين غنتا بأشعار تتحدث عن ذكريات وقائع الحرب في التاريخ..بل والتاريخ الجاهلي !.. وعندما اعترض الصديق أبو بكر، مجتهداً في المنع، اعترض الرسول على هذا الاجتهاد، مؤكدا الإباحة، ولم يطعن أحد من علماء الجرح والتعديل في أحد من رواة هذا الحديث»(١٥).

وعن عائشة، أيضاً ـ وفي ذات الحديث ـ تكملة تروي أحداث واقعة ثانية لسنة عملية أخرى في هذا الموضوع. تقول رضي الله عنها: «وكان يوم عيد، يلعب السودان الحبشة بالدرق والحراب، في المسجد، فإما سألت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وإما قال: «تشتهين تنظرين؟ «فقلت: نعم فأقامني وراءه، خدي على خده، يسترني بثوبه، وأنا أنظر إلى الحبشة يلعبون. فزجرهم عمر، فقال النبي: «أمناً بني أرفدة.. دونكم بني أرفدة»(١٦). حتى إذا مللت، قال: «حسبك؟» قلت: نعم، قال: «فاذهبي».

فهنا، أيضاً سنة عملية أقرت اللعب (التمثيل) ـ المصحوب بالغناء والرقص ـ ففي بعض الروايات أنهم كانوا يغنون شعراً.. وفي بعض الروايات: «كانت الحبشة يزفنون (أي يرقصون)» وفي بعضها: «يرقصون بين يدي رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ويقولون: «محمد عبد صالح»(١٧).

وعندما اجتهد عمر بن الخطاب في المنع، عارضه الرسول (صلى الله عليه وسلم) مقراً الإباحة ومؤكداً لها.. كما روي عن أبي هريرة في «باب اللهو بالحراب» قوله: بينما الحبشة عند النبي (صلى الله عليه وسلم) بحرابهم، دخل عمر فأهوى إلى الحصى فحصبهم بها، فقال: «دعهم يا عمر». وغير هذه المأثورات الثلاث، التي أكدت الإباحية، وتتحدث عن الفكر الشاهد لها وعليها: فعن عائشة رضي الله عنها أنها زفت امرأة إلى رجل من الأنصار، فقال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): «يا عائشة، ما كان معكم لهو؟، فإن الأنصار يعجبهم اللهو»(١٨). وفي رواية ثانية لهذه الواقعة: أنكحت عائشة ذات قرابة لها رجلا من الأنصار فقال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): «أهديتم الفتاة ؟..ألا بعثتم معها من يقول: أتيناكم أتيناكم فحيانا وحياكم»(١٩). وهناك كثير من الأحاديث يمكن أن نصادفها على شاكلة ما سبق في الكتب الصحاح.

أما وقائع وروايات السنة العملية، التي تحدثت عن الغناء في مجتمع الصدر الأول، على عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) دون أن يكون هناك جدل ولا اجتهاد يمنع منه، فإنها كثيرة جداً في كتب السيرة والحديث، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: عندما دخل رسول الله (صلى الله عليه وسلم) المدينة، مهاجراً، فرح أهلها، وكانوا ينتظرون مقدمه لعدة أيام، حتى ليروي البراء بن عازب فيقول: ما رأيت أهل المدينة فرحوا بشيء كفرحهم برسول الله (صلى الله عليه وسلم) وصعدت ذوات الخدور على الأسطحة من قدومه يقلن:

طلع البدر علينا... من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا... ما دعا الله داعي
أيها المبعوث فينا...جئت بالأمر المطاع

أما جواري بني النجار، فلقد خرجن إليه (صلى الله عليه وسلم) عندما بركت ناقته بباب أبي أيوب الأنصار ـ من بني مالك بن النجار ـ خرجن يضربن بالدفوف ويغنين: فقال لهن (صلى الله عليه وسلم): «أتحبنني؟» قلن: نعم يا رسول الله. فقال: «الله أعلم أن قلبي يحبكم». وفي إحدى الروايات، أن أبا بكر الصديق رضي الله عنه وهو صاحب رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، يوم الهجرة هم بزجر الجواري عن هذا الغناء، فقال له الرسول: «دعهم يا أبا بكر حتى تعلم اليهود أن ديننا فسيح»؟!

فهو معلم، إذن، من معالم الفسحة، والمرونة، التي يستجيب بها الإسلام لحاجات النفس الإنسانية، وسبيل من سبل الترويح التي تنفي عن النفس الوحشة وتبرّئها من عوامل الحزن والضيق..!

أما المأثورات التي منعت الغناء ونهت عنه وحذرت منه ومن سماعه، فإنها تبلغ عشرين مأثورة، ما بين حديث،أو تفسير «للهو» في الآية الكريمة: «ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم». تفسير «اللهو» بأن المراد به الغناء.

وأحد هذه الأحاديث مروي عن عائشة التي أوردنا رواياتها للعديد من الأحاديث الشاهدة على حل الغناء! وفيه تقول «عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه قال: «إن الله حرم المغنية ـ (وفي رواية القينة) ـ وبيعها وثمنها وتعليمها والاستماع إليها»(٢٠).

ولقد تتبع الإمام ابن حزم الأندلسي(٣٨٤ ـ ٤٥٦هـ) ـ وهو من هو ـ كظاهري ـ في الالتزام بالسنة ـ وهو من هو ـ في نقد الرجال والروايات يتتبع هذه المأثورات، فعرض رواتها على ما استقرت عليه قواعد الجرح والتعديل للرواة، فخلص إلى أن هذه الأحاديث جميعها معلولة.. فقال: «وكل هذا لا يصح منه شيء، وهي موضوعة».

ولقد اتفق معه في هذا النقد لهؤلاء الرواة كثيرون من المحدثين والحفاظ وعلماء الرجال.. من أمثال الذهبي صاحب «ميزان الاعتدال» وابن حجر العسقلاني صاحب «لسان الميزان»(٢١).

وفي الحقيقة لا نجد قضية من قضايا الإسلام والدعوة الإسلامية تعرضت لعبث الملفقين والكذابين مثل قضية الفن بكل أنواعه، وهؤلاء المزيفون على فرقكثيرة منهم الزنادقة والإسرائيليون أعداء الإسلام، ولكن أخطرهم فريق من المسلمين الذين يدّعون الغيرة على

الإسلام ومحاربة الفساد في عصرهم بكل الطرق، ولو كان باختلاق الأحاديث المكذوبة وترويجها.. وللأسف إن معظم هذه الأحاديث الموضوعة كان من الصعب على علماء المسلمين اكتشافه. والكثير منها قد سجل في أمهات كتب الحديث، إضافة إلى أن بعضها أحاديث أحاد، وهو الذي رواه فرد واحد عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) ولم يسمعه أحد غيره فلا يجوز أن تؤخذ منه قاعدة شرعية.

فليس من العقل والمنطق أن تسير حياة المجتمع الإسلامي أو تسن القوانين على حديث رواه واحد من البشر. فمهما كان هذا الإنسان موضع ثقة وصدق فهو عرضة للخطأ أو النسيان.. وقد ثبت أن أبا هريرة وغيره من الرواة كانوا يخطئون أو ينسون في بعض رواياتهم، فإذا عرض الصحابة هذه الرواية على عائشة أم المؤمنين كانت تصحح أقوالهم فيقرون بخطئهم. وفي البخاري باب بعنوان «فيما صححته عائشة على كبار الصحابة» وكان الخلفاء الراشدون يرفضون خبر الآحاد حتى يأتوا برأي آخر يؤيد هذه الرواية.

ومن الجمل المشهورة قول أبي بكر وعلي لكل واحد من الرواة: هل معك شاهد آخر أو هل لديك على هذا بينة. أما عمر فكان لا يأذن للراوي أن يقوم من مجلسه حتى يأتي بشاهد آخر يؤكد الرواية وذلك حرصاً منهم على نقاء دين الإسلام من الانحراف والبدع أو الأخطاء وأيضاً أصحاب المذاهب لا يضعون تشريعاً يحكم أمة الإسلام إلا من حديث متواتر، أما خبر الواحد فكانوا يتجنبونه في التشريع وإن قبل به بعضهم في مبادئ الأخلاق العامة التي لا تتعارض مع نص معروف. نقول هذا بمناسبة ما نراه من أن أكثر الأحاديث في قضايا الفن وخاصة التي فيها تشدد من نوع أحاديث الآحاد(٢٢).

وكنموذج على هذا النقد لرواة هذه الأحاديث:

* حديث عائشة، عن النبي (صلى الله عليه وسلم) ـ أنه قال: «إن الله حرم المغنية وبيعها وثمنها وتعليمها والاستماع إليها» في رواة هذا الحديث «سعيد بن أبي رزين، عن أخيه، وكلاهما لا يدري أحد من هما».

* حديث محمد ابن الحنفية عن علي بن أبي طالب عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه قال: «إذا عملت أمتي خمس عشرة خصلة حل بها البلاء» ومنها: «.. واتخذت القينات، والمعازف «جميع رواة هذا الحديث إلى يحيى بن سعيد لا يدرى من هم، ويحيى بن سعيد لم يرو عن محمد بن الحنفية كلمة ولا أدركه».

* حديث البخاري: «ليكونن من أمتي قوم يستحلون الجر والحرير والخمر والمعازف» لم

يورده البخاري مسنداً، وإنما قال فيه: قال هشام بن عمار، ثم هو إلى أبي عامر، أو إلى أبي مالك، ولا يدرى أبو عامر هذا.

* حديث عائشة: قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): «من مات وعنده جارية مغنية فلا تصلوا عليه» في رواة هذا الحديث هاشم، وعمر، وهما مجهولان.. ومكحول لم يلق عائشة. وهناك بقية الأحاديث الضعيفة إسناداً.

أما التفسير المنسوب إلى عدد من أئمة المفسرين للقرآن الكريم، والقائل إن المراد باللهو في الآية: «ومن الناس من يشتري لهو الحديث» هو الغناء، فضلاً عما في هذا التفسير من تعارض مع الأحاديث النبوية الصحيحة التي جاء فيها الكلام عن الغناء المباح باسم اللهو، فإنه واضح أن النبي (صلى الله عليه وسلم) قد رخص لنا في اللهو عند العرس.

ونجد ابن حزم يراه مجرد تفسير، لا يقوم على دليل أو حجة، وما كان هكذا فلا يجوز القول به، ثم لو صح لما كان فيه متعلق لأن الله تعالى يقول: «ليضل عن سبيل الله»، وكل شيء يقتنى ليضل به عن سبيل الله، فهو إثم وحرام، ولو أنه شراء مصحف وتعليم قرآن هكذا أورد ابن حزم - وهو الخبير الحجة في نقد النصوص - كل ما يتعلق به تحريم الغناء من المرويات، وأبرز عللها، فأسقط حجيتها عندما أثبت افتقارها إلى شروط الثبوت. وأورد كثيراً من الحجج العقلية والنقلية بعد ذلك ليدلل على وجهة نظره(٢٣).

أما الإمام القرطبي (٦٧١هـ/ ١٢٧٣م) صاحب «الجامع لأحكام القرآن» فإنه يفتح أمام العقل المسلم أبواب النظر في تفسير آية «ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم ويتخذها هزوا أولئك لهم عذاب مهين». وذلك عندما يورد لنا أسباب نزولها. فنرى فيها أن اللهو المذموم هنا ليس هو فن الغناء الحسن المباح ولا هو مطلق الغناء - كفن من الفنون الجميلة وإنما هو في رأيه: غناء المجون، المثير والمهيج للغرائز الحيوانية الشهوانية..أو ذلك الغناء الموظف للصرف عن الايمان بالإسلام، والذي كان يصنعه واحد من رؤوس الشرك في مكة وهو النضر بن الحارث بن علقمة (٢هـ/٦٢٤م).. ذلك أنه قد اشترى كتب الأعاجم واشترى القيان، ليغير بأساطير الكتب، وبغناء القيان الناس عن الدخول في الإسلام والاستماع إلى القرآن.

بل وينبه القرطبي على أن أئمة الإسلام كالحسن البصري (٢١ - ١١٠هـ) من يرى أن المراد باللهو هنا «هو الكفر والشرك». ومن ثم فلا علاقة لهذه الآية بمطلق الغناء!(٢٤). كما يكشف القرطبي في تفسيره لقوله تعالى: «وما الحياة الدنيا إلا لعب ولهو وللدار الآخرة خير للذي

يتقون أفلا تعقلون»(٢٥). عن أن المراد ليس ذم مطلق الحياة الدنيا، وما فيها من لعب ولهو، وإنما المراد والمقصد بالآية تكذيب الكفار في قولهم: «إن هي إلا حياتنا الدنيا»(٢٦). ومن هنا فهو يقطع بأن الغناء الحسن، الموظف لتنشيط النفس وإعانتها على العمل وللارتقاء بالعواطف وإحداث السرور والسعادة في مناسباتها كلاماً ولحناً وصوتاً وأدوات هو مما أباحه الإسلام.. وهي رؤية تدعم ما قاله ابن حزم في ذات الموضوع.

ومن هنا لا يكون غريباً أن نجد الباحث محمد عمارة يقول: «فالغناء، إذن، لا يعدو أن يكون بعضاً من ألوان الجمال، الذي خلقه الله، ومعيار الحل والحرمة فيه هو (وظيفته) التي يوظف فيها و«المقصد» الذي يقصده الناس من ورائه..فإن أسهم في ترقية السلوك الإنساني، والارتقاء بعواطف الناس، وأعان على تذوق نعم الله في كونه، والكشف عن آيات الجمال في إبداعه، كان خيراً..وإلا فهو منكر بلا خلاف»(٢٧).

إن الإحساس بجمال الصوت الحسن فطرة في الإنسان، والإسلام وقد جاء لرفع الإصر عنه فإنه يعطي لمقومات الفطرة ونزعاتها حقوقها كاملة كي تنهض برسالة التوحيد في صدق وإخلاص، ورسالة التوحيد عبودية مسبحة قانتة وعمل يعمر الحياة ويصعد بها في رخاء بهيج بغير إسفاف يوضع وراء الفتنة ويفتتن بما يهدد البناء الاجتماعي بالتقويض.

إن الإسلام حين دعا الإنسان إلى أن يأخذ نصيبه من متع الحياة فقد دعاه إلى أن يكون محسناً في صنعه وعمله. والإحسان لا يصدر إلا عن إحساس أصيل بالجمال؛ قال تعالى: «ولا تنس نصيبك من الدنيا وأحسن كما أحسن الله إليك»(٢٨).

وإذا كان المسلم بحكم إيمانه وإسلامه مدعواً إلى التخلق بأخلاق الله، ليكون ربانياً، ومطلوب منه أن يسعى، قدر طاقته، مع ملاحظة فوارق المطلق عن النسبي، أن يسعى كي يتحلى بمعاني أسماء الله الحسنى، فإن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يعلمنا أن «الجميل» هو من أسماء الله الحسنى.. ففي الحديث الشريف «إن الله جميل يحب الجمال»(٢٩).

فالمسلم إذن مدعو إلى الاتصاف بالجمال، الذي هو البهاء والحسن، في الفعل وفي الخلق، وإلى تنمية إحساسه بالجمال الذي أودعه الله في الكون، جمال الصور وجمال المعاني على حد سواء(٣٠) .

ولذلك فليس هناك فقيه مجتهد، من فقهاء الإسلام، قد حرم الغناء كفن من الفنون الجميلة، وإنما كان التحريم أو الكراهة للغناء الذي انحط عن مرتبة الفن الجميل إلى درك الفسق والعهر والمجون، فالإمام أبو حنيفة يروى عنه (كراهة) الغناء.. بينما «العنبري» عبيد الله بن الحسن

العنبري (٥٠- ١٦٨هـ) لا يرى به بأساً، والإمام مالك يحرم الغناء.. بينما إبراهيم بن سعد الزهري ـ قاضي المدينة ومحدثها (١٨٣هـ/٧٧٩م) ـ لا يرى به بأساً.

وحتى نفهم تحريم مالك للغناء.. وكيف أنه لم يكن تحريماً لمطلق الغناء، ولا لكل غناء، وإنما كان تحريماً لهذا اللون الماجن الذي شاع بالمدينة، على عهده، ليغرق به أرباب الدولة شباب حاضرة الإسلام ومهد دولته عن التطلع للمشاركة في السلطة والسلطان، وعن المعارضة للملك العضود الذي حل محل شورى الإسلام (٣١).

وكذلك الحال نجده عند الشافعي.. فالمروي عنه «أنه يراه مكروهاً يشبه الباطل». ولحسن الحظ فإن ابن تيمية يروي لنا ملابسات حكم الشافعي هذا، عندما يقول: «إن الشافعي بعد أن غادر بغداد إلى مصر تحدث عن لون من الغناء أحدثه الزنادقة في بغداد، اسمه «التغبير» أحدثوه ليصدوا به الناس عن القرآن الكريم».

أما الإمام أحمد، فلقد روي عنه في الغناء ثلاث روايات: الحرمة، والكراهة، والحل.. وأحسب أن اختلاف الروايات عنه في الموضوع الواحد لا علاقة له بالاختلاف في فهم الدليل.. وإنما المرجع والسبب هو اختلاف لون الغناء الذي سئل عنه الإمام .. ويشهد على ذلك حكمه بالكراهة على «التغبير» المحدث.. فلقد سئل عنه كما يقول ابن تيمية فقال: «أكرهه: هو محدث»(٣٢).

فاختلاف هذه الروايات، المروية عن الأئمة المؤسسين لكبرى المذاهب الفقهية في الإسلام، إنما ينهض شاهدا على صدق الحقيقة التي تقول: إن الغناء كفن من الفنون الحسنة الجميلة، قد ظل الموقف منه على أصل الإباحة له.. بينما اختلفت المواقف من ألوان الغناء التي هبطت بهذ الفن إلى درك المجون باختلاف حظ هذا الغناء من ذلك المجون.. فكان منه المكروه.. وكان منه الحرام.. ولم يحدث أن عمم الفقهاء، أو أطلقوا الأحكام، حتى شاع لهو المجون وغناء الفسق بعد اتساع الفتوحات، وسيادة الترف، على عهد بني أمية وبني العباس. ولقد استمرت هذ «السنة الفقهية» مرعية إزاء ما يحدث في هذا الميدان.. فالحكم على الغناء، والموقف منه يدو بين الإباحة.. والكراهة.. والحرمة، تبعا لطبيعته ووظيفته وعلى قدر اقترابه أو ابتعاده من أدوات الارتقاء بمشاعر وملكات وغرائز الإنسان.

و«السماع» الصوفي الذي ابتدعه المتصوفة، قد ظل مقبولاً من جيل أئمة التصوف الذي حكموا تجاربهم الصوفية، ومجاهداتهم الذاتية ورياضاتهم الروحية بإطار الشريعة وأحكامها. ولقد كان «السماع الصوفي» يومئذ «فنا» يستعين به الصوفية على «الحضور».. وعن هذ

الطور وهذا اللون من السماع كفن من فنون الغناء كتب الإمام الغزالي ما كتب في «إحياء علوم الدين»، ولكن طوراً آخر من أطوار الفكر الصوفي، تصاعدت فيه نسبة وتأثيرات الفكر «الغنوصي الباطني» تحول في ظله هذا السماع من «فن» يعين على «الحضور» إلى حيث جعلوه «عبادة دينية» و«شعيرة إسلامية»، بل لقد بلغوا به الحد الذي قدموه على القرآن الكريم، كما فعل الزنادقة الذين أحدثوا «التغبير» في بغداد! أو هكذا فعل نفر منهم.

وهنا، وكما يؤكد محمد عمارة(٣٣)، وبإزاء هذه «البدعة» في الدين وعباداته وشعائره، كان إجماع الفقهاء المجتهدين على تحريم هذا اللون من «السماع».. فلم يكونوا بإزاء «فن» يتفاوت حظه من حسن المقاصد والوظائف، وإنما كانوا بإزاء بدعة في الدين وعباداته وشعائره، وهو الميدان الذي يجب فيه «الاتباع» ويحرم فيه «الابتداع» باتفاق فقهاء الإسلام المجتهدين.

وإن قراءة في نصوص حجة الإسلام الغزالي.. ثم نصوص شيخ الإسلام ابن تيمية، لتؤكد هذه الحقيقة التي نقدمها.. حقيقة مغايرة ما حرمه ابن تيمية لما أباحه الغزالي.. ومن ثم نؤكد على ضرورة إنهاء ذلك الخلط الحادث الآن بين «الفن الجميل» الذي يهذب النفس ويرتقي بملكاتها، ويعين الإنسان على القيام برسالة الاستخلاف عن الله سبحانه في بناء العمران.. وبين المنكر من «السماع» فسقاً ومجوناً وانحلالاً خلقياً كان هذا المنكر، أو ابتداعاً في شعائر الدين والعبادات. أما الإمام الغزالي ـ والذي عرض السماع، غناء، وموسيقى، بدراسة مسهبة ـ فإنه يجمل الموقف الإسلامي المنحاز إلى الاستماع الحلال بالجماليات الحلال، غناء، وموسيقى، عندما يرى ذلك فطرة إنسانية يزكيها الإسلام، الذي ينكر التجهم والخصام مع جماليات الحياة فيقول: «.. ومن لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج، ليس له علاج.. ومن لم يحركه السماع فهو ناقص، مائل عن الاعتدال، بعيد عن الروحانية، زائد في غلظ الطبع وكثافته على الجمال والطيور، بل على جميع البهائم! فإن جميعها تتأثر بالنغمات الموزونة»(٣٤).

التصوير ونحت التماثيل:

القرآن الكريم لم يتخذ من التصوير للأحياء موقفاً معادياً بإطلاق بل لقد أناط الأمر بالمقاصد والغايات والنتائج والثمرات.. فإذا كانت الصور والتماثيل وسائل للشرك بالله، وسبلاً ينحرف بتعظيمها عن عقيدة التوحيد، كان الرفض لها والتحريم لصنعها هو موقف القرآن.. أما إذا كانت لمجرد الزينة والتجمل والجمال، ولإبراز براعة الإنسان وقدرته، ولتجميل الحياة، وتنمية الحس الجمالي عند الإنسان، وكذلك إذا كانت لتخليد القيم والمعاني والمآثر الطيبة فإنها عندئذ

تصبح من الطيبات المباحة، بل والمقصودة والمرغوبة، باعتبارها من نعم الله على الإنسان.

ولقد عرض القرآن الكريم كما يذكر الباحث الكبير محمد عمارة(٣٥) للحديث عن «التماثيل» صراحة وبالنص في مواطن ثلاث.. وجاء حديثه عنها في أحد هذه المواطن حديث الرافض المحرم.. وفي الثاني حديث العاد لها من نعم الله على الإنسان، وفي الثالث حديث العاد لها معجزة لنبي من أنبياء الله!

في موطن التحريم حين يذكر قوم إبراهيم عليه السلام، أولئك الذين اتخذوا التماثيل أصناماً وعبدوها من دون الله «ولقد آتينا إبراهيم رشده من قبل وكنا به عالمين، إذ قال لأبيه وقومه: ما هذه التماثيل التي أنتم لها عاكفون؟ قالوا: وجدنا آباءنا لها عابدين. قال: لقد كنتم أنتم وآباؤكم في ضلال مبين. قالوا: أجئتنا بالحق أم أنت من اللاعبين؟ قال: بل ربكم رب السماوات والأرض الذي فطرهن وأنا على ذلكم من الشاهدين».

ولم يقف الموقف القرآني من هذه التماثيل عند حد التسفيه بالقول والحجة والمنطق، بل لقد أراد الله لنبيه إبراهيم أن يحطم هذه التماثيل، ويمحو وجود هذه الأصنام، فاستمر سياق القرآن يتحدث عن قول إبراهيم عليه السلام لقومه: «وتا لله لأكيدن أصنامكم بعد أن تولوا مدبرين. فجعلهم جذاذاً إلا كبيرهم لعلهم إليه يرجعون»(٣٦).

وما صنعه إبراهيم مع «التماثيل» المعبودة، هو ما صنعه خاتم المرسلين محمد (صلى الله عليه وسلم) عندما طهر شبه الجزيرة العربية من كل أثر لها، وأذن في الناس، يومئذ، وهو يحطمها قائلاً: «جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقا»(٣٧).

أما الموطن الثاني: الذي عرض فيه القرآن باللفظ للحديث عن التماثيل، فكان في معرض تعداد نعم الله سبحانه على نبيه سليمان عليه السلام، فلقد ذكر القرآن (التماثيل) وصنعها وصانعيها باعتبارها من نعم الله على نبيه سليمان!.. فهو قد سخر له الريح.. وأتاح له عيناً تفيض بالنحاس المذاب (القطر)، وسخر له الجن تصنع له بعضاً من زينة الحياة الدنيا وجمالها: بيوتاً عالية (محاريب) وحفراً كبيرة (جفان) وقدوراً راسيات، وأيضاً «تماثيل» من زجاج ونحاس ورخام، تصور الأحياء، بل تصور الأنبياء والعلماء! كما يقول المفسرون(٣٨).

«ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير. يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات. اعملوا آل داود شكراً وقليل من عبادي الشكور»(٣٩).

«فالتماثيل» هنا ـ وعند انتفاء مظنة عبادتها ـ هي من نعم الله على الإنسان، وعاملها

وصانعها إنما يعملها «بإذن ربه».. وعلى الذين أنعم الله عليهم بهذه النعمة مقابلتها بالشكر لله، وأحد مظاهره: اكتشاف ما فيها من جمال!

أما الموطن الثالث، الذي ورد فيه حديث القرآن عن تماثيل الأحياء، فذلك الذي جاء فيه الحديث عن معجزات نبي الله عيسى ابن مريم، عليهما السلام: «ويعلمه الكتاب والحكمة والتوراة والإنجيل. ورسولا إلى بني إسرائيل أني قد جئتكم بآية من ربكم، أني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيرا بإذن الله»(٤٠). فهي هنا، وحيث لا مظنة للشرك، ولا خطر على التوحيد: آية من آيات الله، ونعمة من نعمه على عيسى، عليه السلام، إذن فموقف القرآن الكريم من التصوير والتماثيل، للأحياء، ليس واحداً وليس عاماً، وليس مطلقاً.. فحيثما تكون سبيلاً للشرك بالله ـ شركاً جلياً أو خفياً ـ فهي حرام، والواجب تحطيمها.. أما عندما تنتفي مظنة عبادتها وتعظيمها والشرك بواسطتها، فهي عندئذ، من نعم الله، التي يجب على الإنسان أن يقصد إليها، وأن يتخذ منها سبيلاً لترقية حسه وتجميل حياته، وتزكية القيم الطيبة وتخليدها، هذا عن موقف القرآن الكريم من فنون التشكيل، والتي يقاس الرسم منها والتصوير على التماثيل(٤١).

أما موقف السنة النبوية، فإن أغلب «أدلة» الذين اصطنعوا «الخصومة» بين المنهج الإسلامي وبين هذه الفنون، كانت أحاديث نبوية، أخذت على ظاهرها. فقد انطلق عدد من العلماء الذين حرموا الرسم والنحت والتصوير من ظاهر هذه الأحاديث الشريفة، ليقولوا إن السنة النبوية قد حرمت الصور والتماثيل للأحياء حيوانات كانت أو إنساناً وأنها بذلك قد رسخت الإباحة التي كانت لها في شريعة النبي سليمان، عليه السلام.

وحتى إذا سلمنا ـ كما يقول د. محمد عمارة ـ بالقول بالنسخ لهذه الإباحة التي كانت في الشرائع السابقة، فإننا سنجد أن علة حدوث هذا النسخ هي: تحول الصور والتماثيل ـ في الواقع الذي ظهر فيه الإسلام ـ إلى معبودات، كما كان حالها لدى قوم إبراهيم عليه السلام، وهو ما لم تكنه زمن نبوة سليمان.. وإذا كانت الأحكام تدور مع عللها والحكمة منها وجوداً وعدماً، فإن التحريم للتماثيل والصور سيصبح بداهة مرهوناً ومشروطاً ومعللاً بمظنة اتخاذها أنداداً تشارك الله في الألوهية والربوبية والتعظيم، فإذا ما انتفى هذا السبب وزالت هذه المظنة انتفى التحريم، وعادت الإباحة حكما للصور والتماثيل، من جديد.

ولحسن الحظ فإن «النظرة الشاملة» وأيضا «الاستقرائية» للأحاديث النبوية التي رويت في «الصور والتماثيل» تؤكد هذا الذي ذهب إليه محمد عمارة، ونؤيده فيما ذهب إليه، وتقطع بأن

التحريم مرهون ومشروط ومعلل بكون هذه الصور والتماثيل مظنة العبادة والإشراك بالله، كما أنها تفصح عن أن هذه الأحاديث التي تنهى عن (الصور والتماثيل)، إنما كانت تعالج شؤون جماعة بشرية هي قريبة عهد بالشرك والوثنية، وحديثة عهد بالتوحيد الإسلامي، وإن توحيدها لله سبحانه قد خرج بها من هذه الحالة خروج الدواء بالمريض من مرحلة العلة إلى بداية طريق الشفاء، فهي قد خرجت من الوثنية وعبادة الصور والتماثيل، لكنها كانت لا تزال في «دور النقاهة» الأمر الذي استدعى تركيز الأحاديث النبوية على النهي عن اتخاذ الصور والتماثيل، سداً للذرائع، وتقديماً لدفع المضرة على جلب المصلحة وهي قواعد تشريعية إسلامية وذلك كيلا تعود هذه الجماعة إلى مرض الوثنية والشرك من جديد!

ونحن نؤيد ما يذهب إليه الباحث محمد عمارة في هذا المجال، ونبرهن على صحة ذلك بأن المسلمين الأوائل اتجهوا ـ كما ذكرنا من قبل في فصول سابقة ـ إلى الفنون التي تميل إلى التجريد بعيداً عن التجسيد في عهودهم الأولى، ولذلك اهتموا بالزخرفة، خاصة الزخرفة النباتية أو الهندسية، واهتموا بالخط وفنونه وأبدعوا في كل ذلك وأهملوا التصوير، خوفاً من الوقوع في مظنة محاكاة لله تعالى في الخلق من ناحية، أو صنع تماثيل يمكن أن تكون مظنة الشرك والوثنية من ناحية أخرى، ولكن بعد أن زالت تلك الشبهات، وارتفعت تلك المخاوف، وتوطدت أركان التوحيد في العالم العربي والإسلامي، بدأ المسلمون يمارسون النحت والتصوير ورسم الأشكال الحيوانية أو الإنسانية، وهذا واضح من استقراء الفنون الإسلامية عبر العصور والأقاليم المختلفة في شرق العالم الإسلامي وغربه، يعرفها كل من يرتاد المتاحف الإسلامية أو يطلع على الآثار التي تركها الفنان المسلم عبر التاريخ الفني الإسلامي.

هذا من ناحية، وإذا كان ضبط المصطلحات هو ما يعين على دقة الفهم وجلاء القضية من ناحية أخرى فإن من الواجب أن ننبه إلى أن «الصور» في الأحاديث النبوية التي عرضت لهذه القضية إنما يراد بها (الصنم والوثن والمعبود) وعن الذين يحترفون صناعة هذه الأصنام والأوثان، وليس حديثاً عن (الصور) و(المصورين) بالمعنى الذي يراد اليوم عند الحديث عن فنون التشكيل وفنانيها .

ويشهد لهذه الحقيقة الهامة المقارنة بين حديثين شريفين ورد فيهما مصطلح (الصورة) ويفسر ثانيهما الأول على النحو الذي يضبط معنى هذا المصطلح ضبطاً لا سبيل معه إلى التجاوز أو الإبهام. ففي الحديث الذي يرويه عبد الله بن عمر، يقول الرسول (صلى الله عليه وسلم): الذين يصنعون هذه الصور يعذبون ويقال لهم: «أحيوا ما خلقتم»(٤٢) .

أما الضبط لمعنى «الصورة» على النحو الذي أشرنا إليه فإننا واجدوه في الحديث الذي يرويه أبو هريرة والذي يقول فيه الرسول (صلى الله عليه وسلم) متحدثا عن خير الناس يوم القيامة «يجمع الناس يوم القيامة في صعيد واحد، ثم يطلع عليهم رب العالمين، ثم يقال: ألا تتبع كل أمة ما كانوا يعبدون؟ فيتمثل لصاحب الصليب صليبه، ولصاحب الصور صوره، ولصاحب النار ناره، فيتبعون ما كانوا يعبدون، ويبقى المسلمون»(٤٣). فالأمم التي انحرفت عن التوحيد في الألوهية والربوبية، قد تمثلت لها معبوداتها، الصليب للنصارى والصور أي الأصنام للوثنيين.. والنار للمجوس.. فالصور، إذن هي «الصنم والوثن»، وليست تلك التي نتعارف عليها اليوم عندما نتحدث عن (الصور) وعن (المصورين). وثانية الحقائق هي وجوب الاستحضار والتدبر للمناخ والبيئة والإطار الذي قيلت فيه هذه الأحاديث، وذلك حتى تدرك فيها ومنها المقاصد والعلل والحكم والغايات.. فهي قد قيلت للمؤمنين بالله الواحد، الذين كانوا حتى الأمس القريب يعبدون الصور والتماثيل، ولذلك كان النهي عن هذه الصور نهياً عن الوثنية ودعوة إلى تنقية المنازل والأندية من صور الأصنام المعبودة في الجاهلية، وإزالة لعادات قديمة انتشرت في شبه الجزيرة آلاف السنين.

فالمستهدف ليس (الفن) ولا (الجمال) وإنما الوثنية والمآرب التي يمكن أن تؤدي إلى عودة الشرك بالله، ولذلك احترم المسلمون الأوائل هذا التوجه النبوي، وابتعدوا في فنونهم عن الرسم والتصوير للكائنات الحية خاصة للإنسان والحيوان، وتحولوا إلى أنواع من الفنون المجردة أو التي تقترب من التجريد، خاصة في القرون الأولى للإسلام.

ثم بدأت تظهر أنواع مختلفة من الرسوم وتشكيلات منوعة من التصوير للحيوان والإنسان على جدران القصور، وفوق أغلفة الكتب، بعد أن زالت مظنة التشبيه أو التجسيم. فقد كانوا مدركين أن الفن التشكيلي رسماً ونحتاً وتصويراً، هو لون من ألوان النشاط الجمالي للإنسان، يدور الحكم فيه والموقف منه مع علته وحكمته وغايته ومنفعته وجوداً وعدماً، إن في الإباحة أو الاستحباب، أو المنع، أو الكراهة أو التحريم.

يتأكد هذا بالتجربة العملية وأيضاً الذاتية لرسول الله (صلى الله عليه وسلم) مع الصور وفي داخل بيته، ومع أهله فعائشة، أم المؤمنين، تروي فتقول: «قدم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) من سفر، وقد اشتريت نمطاً (ثوباً من الصوف أو بساطاً) فيه صورة، فسترته على سهوة بيتي (السهوة الرف أو الكوة) ـ فلما دخل (صلى الله عليه وسلم) ـ كره ما صنعت، وقال حتى تسترين الجدر يا عائشة؟.. فطرحته، فقطعته مرفقين (وسادتين)، فقد رأيته متكئاً على

أحدهما وفيهما صورة»(٤٤).

فكراهة الرسول، هنا للصورة قد ارتبطت بكونها ترفاً يستهدف مجرد ستر الجدار! وبكونها بهذا الوضع في مثل هذا الموقع مما يستقبله المصلي، فتشغله، أو توهم بمظنة استقبالها في الصلاة.. فلما انتقلت الصورة إلى الوسادة لم يكرهها رسول الله، ولم ينه عنها، بل استخدم «الوسادة» وفيها «الصورة» كما تقول عائشة.

ولذلك عندما ينزع الصحابي أبو طلحة نمطاً (ستراً) من على فراشه، فيسأله الصحابي - سهل بن حنيف - : «لم تنزعه؟! فيقول:لأن فيه تصاوير، وقد قال فيه رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ما قد علمت! «يرد عليه سهل بن حنيف قائلاً»: أو «لم يقل الرسول: إلا ما كان رقماً في ثوب»؟!(٤٥).

فعلم من ذلك بأن النهي ليس مطلقاً، وأن ما كان مقصوداً به منفعة الزينة والجمال من الصور وبعيداً عن شبهات مظان الوثنية والشرك والعبادة كالصور إذا كانت «رقماً في ثوب» أي نقشاً يزينه ويجمله، فلا نهي عنه، في هذا الحال، ولا تحريم له! وقد أقر الرسول (صلى الله عليه وسلم) النقود التي كان يستخدمها العرب في الجاهلية وكانت ترد من الممالك المجاورة وهي مصورة. وضرب عمر الدراهم وعليها نقش الكسروية وشكلها. وضرب معاوية دنانير عليها تماثيل متقلدة سيفاً. وكانت المنسوجات اليمنية تستعمل على عهد الرسول وفيها تصاوير.

إذن.. فالسنة النبوية مثلها في ذلك مثل القرآن الكريم، لا تحرم الصور والتماثيل على التعميم والإطلاق، وإنما التحريم فيها، كالتحريم، في القرآن الكريم، خاص ورهن ومشروط بالمواطن التي تصبح فيها الصور والتماثيل شراكاً للشرك وحبالاً للوثنية.. أما إذا كانت للمنفعة، وتجميل الحياة وزينتها، وتخليد القيم الفاضلة وتزكيتها، وتنمية مشاعر الجمال الإنسانية، فإن موقف السنة النبوية يصبح معها، لا ضدها، لأنها تصبح واحدة من نعم الله على الإنسان(٤٦).

ومن هنا لا يكون غريباً أن نجد القرطبي أبا عبدالله أحمد الأنصاري (٦٧١هـ/١٢٧٤م) يشير إلى اجتهاد فقهاء المذهب المالكي بجواز التماثيل عندما تقتضيها ضرورات التربية، وذلك مثل تربية البنات التي تستدعي تعويدهن على اللعب بالدمى من عرائس وغيرها(٤٧) فعندما تكون المنفعة مادية أو جمالية أو هما معاً، فإن الاجتهاد الإسلامي يزكي فنون التشكيل.

بل إننا نجد لدى مجتهد آخر من مجتهدي المذهب المالكي ما هو أكثر من إباحة الصور والتماثيل التي تتطلبها مصالح الأمة العملية وتنمية معارفها العملية والتربوية وحاستها الفنية وتهذيب طباعها وسلوكها.. فنجد لدى الفقيه الأصولي الإمام «القرافي» أبو العباس أحمد بن إدريس

(٦٨٤هـ /١٢٨٥م) الاشتغال بفن النحت والتصوير..فلقد تحدث عن ممارسته لفن صناعة الدمى والتماثيل (٤٨).. فهنا فقيه مجتهد وأصولي بارز، يمارس صناعة الفن التشكيلي فكان مثّالاً، يصنع تماثيل الإنسان والحيوان، وفي صنعته هذه تتتابع وتتعدد الألوان.. جمالاً ينفع الإنسان المنفعة المادية والجمالية كليهما!

ولا ننسى أن المسلمين قد زينوا المخطوطات العربية بالرسوم التوضيحية من أجل التعليم والتزيين كما هو واضح من كتاب البيطرة لابن الأحنف، وكليلة ودمنة لابن المقفع، وكتاب صور الكواكب للصوفي، وكتاب مقامات الحريري التي رسمها الواسطي، وبعض هذه المخطوطات النادرة تحتفظ بها حتى الآن المتاحف الأثرية في أوروبا(٤٩).

الرقص والتمثيل:

لم يهمل الإسلام اللهو البريء، كما مر بنا، بل أمر به من حيث يساعد على الترويح عن النفس البشرية، وقد ورد أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) مر على أصحاب (الدركلة) ـ وهي لعبة للعجم فيها نوع من الرقص البريء ـ وهم يلعبون فقال لهم «جدوا يا بني أرفدة حتى يعلم اليهود والنصارى أن في ديننا فسحة».

وفي هذا الحديث الذي مر بنا من قبل في رواية أخرى مسألتان يجب التنبيه عليهما: الأولى: أن هذه اللعبة بالرغم من أنها دخيلة على الإسلام لم يمنعها الرسول عليه الصلاة والسلام. الثانية: لم ينكر الرسول (صلى الله عليه وسلم) عليهم هذا النوع من الرقص، بل وصفه بأن فيه فسحة وتسلية وجاء من بعد الرسول الخلفاء والأمراء والولاة فوجهوا اهتمامهم لكثير من أنواع الرياضة البدنية كعامل من عوامل تقوية الجسم من ناحية وتسلية النفس من ناحية ثانية.

وقد مر بنا كيف سأل النبي (صلى الله عليه وسلم) عائشة إن كانت تشتهي أن تنظر إلى الأحباش في غنائهم ورقصهم، فأقامها وراءه تنظر حتى ملت من النظر والمشاهدة، وعندما اجتهد عمر بن الخطاب في المنع، عارضه الرسول (صلى الله عليه وسلم) مقراً الإباحة ومؤكداً لها، مما سيجعل عمر من بعد لا يعترض على مثل هذه النشاطات الجسمية والنفسية البريئة، بل سيقول في صدر رسالته إلى بعض الولاة: «أما بعد فعلموا أولادكم السباحة والرماية والفروسية»..

وكان النبي قد مدح الخيل من قبل فقال: «الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة» ويقول: «الخيل ظهورها عز وبطونها كنز». وقد صح أن الرسول عليه السلام سابق بين الخيل وأعطى السابق جائزة، بل طلب أحد المصارعين، مصارعة النبي، فصارعه النبي، وغلبه ثلاث

مرات، مما كان سبباً في دخوله الإسلام.

وقد أكدت الدراسات العلمية الحديثة أن اللعب وظيفة سيكولوجية واجتماعية، كما أن له دوراً كبيراً في التربية، وفي تنمية الأخلاق، وإذا كان بعض المحدثين قد شبه الفن باللعب في نظريات حديثة معروفة، فهذا لا يقلل من أهميته بالنسبة للنشاط الإنساني، فمن الواضح أيضاً أن حرمان الإنسان من اللعب أو من الفن هو في الواقع حرمان له من ممارسة نوع من أنواع النشاط الطبيعي. بل إننا نجد باحثاً معاصراً يؤكد على أن الرقص يعتبر هبة من الله تعالى لكل المخلوقات لكي تعبر بها عن عواطفها وأفكارها. يستوي في ذلك الحشرة أم الطائر أم الحيوان أم الإنسان!(٥٠).

وقد أبدع الإنسان بعبقريته وخياله في تطوير فن الرقص والاستفادة منه. فهناك فن رقص الباليه، ورقص الفولكلور والرقص الشعبي، والرقص الزوجي والجماعي، والرقص على الثلج والرقص في الماء. وللرقص فوائد كثيرة ومتنوعة.. فهو فن يعبر عن العواطف الإنسانية، وهو نوع من الرياضة البدنية، ووسيلة للاحتفال بالأعياد والزواج والمناسبات الوطنية.

لكن يظل التساؤل قائما حول الرقص ومشروعيته في الإسلام، ونحن نرى أن العبرة بنوع ذلك الرقص والهدف منه، فإن كان رقصاً يؤدي إلى إثارة الشهوات وتحريك الغرائز البهيمية والجنسية، فهو حرام لا ريب فيه، أم إن كان رقصاً تعبيرياً ملتزماً لا يعتمد على تعرية الجسد البشري أو استخدامه في إثارة النواحي البهيمية من الإنسان، فلا غبار عليه.

ولذلك يعتبر الرقص الشعبي التلقائي في نظرنا مما يمكن التسامح فيه خاصة حين يعرض في مشاهده ولوحاته، تقاليد الأمة في غابرها أو حاضرها. وكذلك رقص الباليه فيما يعبر عنه من رموز لها دلالتها المعنوية والأخلاقية في حياة الإنسان بعامة، وذلك حلال لا سيما إذا طور وأتقن بما لا ينحرف به إلى الإسفاف في الحركة أو الوضاعة في الرمز، وروعي فيه الزي الإسلامي الذي لا يكشف أجزاء من الجسم.

وهكذا يمكننا أن نفهم موقف الإسلام من كل فن يعرض في المجتمع، فالحفاظ على سلامة نسيج المجتمع في علاقاته ومصالحه المتشابكة، واستواء نفسية أفراده واستقامتها، ذلك كله يستوجب «تحريم» كل كلمة تغري بالانحلال، وكل لحن يدفع إلى الوهن ويضعف الإرادات، ويصدق هذا على كل الفنون، فالتمثال المنحوت قد يرتفع بالمشاعر زكاء وعلاء، وقد ينحدر بها إلى سفح الابتذال والترخص، ومثل ذلك في الصورة واللحن والحوار التمثيلي خاصة هذا الأخير، سواء كان مأساة أو ملهاة، ينبغي أن يوضع في الإطار الذي يحيي الإنسان أملاً وعملاً،

فتنبعث فيه نوازع الخير والإيثار والعمل الكريم، ومن هنا يمكن أن تصير الأعمال الدرامية وسيلة تعليمية وتثقيفية نبيلة تضرب العبر والأمثال للإنسان، وتعرض لقيم إنسانية رفيعة، تسترشد بها الأمة، إلا أن خطورة التراجيديا وما يدخلها في دائرة التحريم كما يرى بعض الباحثين(٥١) يأتي من أمور ثلاث:

أولاً: أن تصور الإنسان في صورة الفريسة المهيضة لتصاريف الأقدار العمياء التي لا تفرق بين موقف وآخر أو عمل وعمل، مؤكدة بالإيحاء الملح على ضياع الإنسان وعدمه وعبث خاتمته.

ثانياً: أن تثير التراجيديا مواقف «جنسية» وتتخذها المحور الوحيد الذي يدور عليه مصير الإنسان وكيانه وظواهر حياته وكأن شهوات الجسد حين تنحرف وتسف في انحرافها هي شغلان البشرية جمعاء.

ثالثاً: أن تثير التراجيديا بتأثيرها الفلسفي أو شبه الفلسفي تساؤلات واستفهامات متناقضة تكون مدعاة للشكوك في الوجود ومآله، إن لم تكن مدعاة للتجديف في حق الألوهية ذاتها.

وهذه الأمور الثلاث كامنة في مجموعها إلى أن تمزق الكيان الفكري والنفسي والعاطفي للإنسان وإلى أن تنزع بنيانه الايماني أو ضميره، بل وقد تقضي على سلم القيم التي هي أساس سلام الأمة وجوهر استقرارها النفسي والروحي، ولا حرج على أعمال التراجيديا التي تدعو إلى التحرر والانطلاق، أو إلى البحث والتساؤل، أو إلى إثارة الدهشة والتعجب، أو تدفع إلى التأمل وسبر غور الكون والوجود، ومحاولة الإجابة عن أسئلة كونية كبيرة لطالما نسيها الإنسان في غمرة حياته الروتينية اليومية!

ولا حرج على الأعمال التي تجسد أبعاد التعاطف والتنافر التي تنشأ بين أبناء آدم، أو تجسد خفايا الضمير الإنساني وما يصطرع في اللاشعور من خواطر وهواجس.

ويتبين لنا أهمية كل ذلك إذا علمنا أن الطبيعة الإنسانية تنطوي على فطرة اليأس والقنوط، كما تنطوي على فطرة الخير والسعي إليه والاعتزاز به إلى حد التكبر والتجبر كما قال سبحانه وتعالى:«وإذا أنعمنا على الإنسان أعرض ونأى بجانبه وإذا مسه الشر فيؤوس قنوط»(٥٢). إذا علمنا هذا فإننا نتصور مدى الأخطار التي قد تؤدي إليها روايات المآسي والتراجيديا التي قد تنحرف إلى ما أشرنا إليه.

ولذلك على تلك الأعمال الدرامية أن تؤكد تلك القيم المساندة للإنسان والداعية إلى مزيد من الأمل، خاصة وأن الإنسان المسلم يعلم أن مصائب الدنيا وأهوالها، هي مواقف ابتلاء وامتحان لحريته ومسؤوليته، وتمحيص لايمانه، يمكن أن يفوز فيها إذا صبر أو شكر، وقد ضرب

القرآن لذلك كثيراً من الأمثال مثل قوله تعالى: «ولنبلونكم بشيء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصابرين الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون»(٥٣) .

فضلاً عن ذلك فالقرآن الكريم في قصصه حافل بأروع مواقف التراجيديا من ناحية الرمز الوجودي والدلالة الفلسفية، ومن هذه المواقف موقف نوح عليه السلام وابنه لحظة الطوفان، وكذلك موقف إبراهيم عليه السلام وأبيه صانع الأصنام، وكلا الموقفين يمثل مفارقة يمكن تجسيدها، وكذلك موقف زوجة فرعون المؤمنة مع زوجها المنادي بنفسه إلهاً على العالمين، وموقف امرأة لوط الكافرة مع زوجها النبي الداعي لقومه إلى الايمان.

وهذه مواقف على سبيل المثال لا الحصر، نجد فيها القرآن الكريم يربي الوعي الإسلامي على مواجهة مواقف الابتلاء والفتنة مواجهة بطولية، فلا ينقص ولا يتشكك، وكذلك يربي ذوق المسلم على تقديره مواقف الابتلاء تقديراً فنياً أصيلاً عندما تعرض مشاهدها في الإطار الفني القيم.

أما بالنسبة للكوميديا، فهي تعتمد على محاولة الترويح عن النفس وتخفيف ما عليها من أثقال الحياة وإعطائها لحظات من الانتعاش النفسي الذي يبعث الحيوية ويجدد النشاط، وهي تعتمد ميل النفس الطبيعي إلى السرور، ولذلك فهي من المباحات طالما لم تتحول إلى إسفاف وابتذال.

ولتكن الكوميديا نقداً اجتماعياً، ولتكن نقداً سياسياً، ولتكن نقداً ذاتياً بناء فإنها في غايتها الأولى إضحاك وترويح أو تسرية وتخفيف.. وبين الإضحاك والتسرية تبدو الآفات التي يمكن أن تتجسد وتتجمد حتى تصبح مرضاً اجتماعياً عصياً على العلاج أو المداراة.

ولعل من أهم الأخطار أن تصبح الكوميديا للتهجم على الآداب وقواعد الأخلاق إما بالماحكة في بدعة التحرر والانطلاق وإما بالثورة على الجمود والبلادة.. وذلك لأن الكوميديا بما تحفل به من فكاهة وسخرية أكثر ذيوعاً وأسهل جرياً على ألسنة الناس الذين يميلون إلى التفكه ويستطيبون بواعثه.

ولذلك فإن الحوار في الكوميديا إذا ما تعمد من خلال المواقف المتناقضة التي تفجر السخرية المضحكة أو التي تختلق مناسبات الإضحاك والهجوم على الآداب وقواعد الأخلاق وتحاول زلزلة سلم القيم الدينية أو الاجتماعية الراسخة، فإن في ذلك إغراء بالخروج عليها وذلك هو الحرام(٥٤). وكذلك الكوميديا التي تخرج بفكاهتها ومواقفها الهزلية إلى الكلام المكشوف المتفحش في ذكر العلاقات الجنسية، أو ذكر ما يجرح الحياء ويخدش المروءة، فهذا ما حرمه الإسلام وحذر منه رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فقال: «إن الرجل ليتكلم بالكلمة يضحك

بها جلساءه يهوي بها في النار أبعد من الثريا».

أما إذا جاء الإضحاك سخرية من انحراف أخلاقي أو سلوكي بغية الترفع عنه أو الاستعاذة منه تطهيراً للنفوس والصدور أو تقويماً للأفكار، فهي كذلك الفكاهة المحبوبة، والسرور البريء المطلوب والذي تسعى إليه النفوس أحياناً، وإنها لحكمة بالغة أيضاً أن يقول رسول الله (صلى الله عليه وسلم) لأصحابه: «إني وإن داعبتكم لا أقول إلا حقاً» وإنها لحكمة بالغة أيضاً أن يحذر من المزاح الذي قد يعكر النفوس فيقول: «لا تمار أخاك ولا تمازحه».

ولذلك فمعيار الأمر هنا محكوم بقوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا لا يسخر قوم من قوم عسى أن يكونوا خيراً منهم ولا نساء من نساء عسى أن يكن خيراً منهن ولا تلمزوا أنفسكم ولا تنابزوا بالألقاب بئس الاسم الفسوق بعد الإيمان، ومن لم يتب فأولئك هم الظالمون»(٥٥).

ومن مواقف المداعبة الحقة ما روي من أن عجوزاً أتت النبي (صلى الله عليه وسلم) وقالت يا رسول الله: ادع الله لي أن يدخلني الجنة، فقال لها: «لا يدخل الجنة عجوز» فبكت، فقال: «إنك لست عجوزاً يومئذ»، قال الله تعالى:«إنا أنشأناهن إنشاء فجعلناهن أبكارا». ومن هنا ينبغي أن تكون الكوميديا عمل فني يسعى إلى تحقيق خير الناس، وليست فقط لمجرد الإضحاك، ولكي تكون عملاً فنياً له وزنه وتقديره فإنه لمن الضروري أن تكون «موعظة حسنة» فتتناول مشكلات الناس تناولاً فنياً مترفعاً عن السطحية والغوغائية.

وهذا يتحقق كثيراً في دراما المواقف المبنية على أسس فنية وفكرية، وليس شرطاً أن تكون ذات توجيه مباشر، يعظ بشكل يثير الملل أو يوضع في صورة خطابية، بل ينبغي أن يحترم ذكاء المشاهد، حتى تكون صادقة ومؤثرة، والصدق لا يعرف التهريج، والحق لا يعرف الاستخفاف بعقول الناس.

والتصوير الكوميدي للأحداث قد يجنح إلى المبالغة، ولا حرج في المبالغة إذا قصد بها التنبيه على الخطر، والتجسيد الكوميدي قد يجنح أيضاً إلى الإغراب، ولا جناح في ذلك أيضاً فإن الفن يحاول أن يثير الدهشة وينبه العقول ويبعث على الاستغراب، إلا أن يكون الإغراب ضرباً من السخف الذي يمجه الذوق ويزدريه الخيال.

ومن هنا تأتي أهمية الفنون المختلفة حينما تعالج مسترشدة بالعقلانية وبسلم القيم المستمد من جوهر الدين ومبادئه الأساسية، وقد أصبح من المتفق عليه الآن أن الفنون تلعب دوراً هاماً في ترقية الذوق والطباع. وما زالت الفنون تلعب هذا الدور في المجتمعات العريقة في المدنية

ثانياً : الموقف الأخلاقي:

النظرية الأخلاقية في الفن وجدت ونوقشت كثيراً في تاريخ المذاهب الفنية والأدبية على السواء، ويقول أصحاب المذهب الأخلاقي في الفن بأن غاية الفن أن يوجه الناس نحو الخير وأن ينفرهم من الشر، وأنه داعية من دواعي الفضيلة يصلح من عادات الناس، ويقوّم أخلاقهم وأن الفنان عليه رسالة اجتماعية أو إنسانية أو أخلاقية من شأنها أن تعلم الناس أو تسهم في تربيتهم والارتفاع بمستواهم الأخلاقي

وعلى الرغم من أن الفن قد يشتمل على الأخلاق وقد يتضمن أحيانا لمشكلة أخلاقية أو اجتماعية وأنه يتناول الخير والشر، وأنه قد ينطلق من أسس دينية، ولكن هذا كله لا يتجاوز حدود المضمون الذي قد يكون في الفن، سياسياً، أو أخلاقياً،أو اجتماعياً. ومع ذلك فإن جميع هذه المضامين لابد أن تكون قد تحولت عن طبيعتها بعد أن أصبحت فناً، أي بعد أن صارت مسرحية أو قصيدة أو صورة، لابد أن تكون قد تحولت من مجرد المضمون الفلسفي أو الأخلاقي أو الديني، وصارت أثراً فنياً. ومن هنا فإن الفكرة الأخلاقية المباشرة لا وجود لها بعد أن أصبح الموضوع فناً، ذلك أن الذي نظفر به في النهاية عند مواجهة الأثر الفني هو علاقات فنية، وأن الأثر الكلي لها هو أثر فني، وأن حكمنا عليها في النهاية هو حكم فني.

وما دامت التجربة التي أمامنا هي تجربة فنية مصورة، فليس من حقنا أن نلقي حكماً أخلاقياً على صاحبها، لأننا لسنا في مجال النظر الأخلاقي، وإنما نحن في مجال النظر الفني.

وليس من شك أننا سنقع على الآثار الفنية القادرة على إشباع الروح الإنساني، وعلى تنمية الذوق والإحساس بالجمال، وعلى تهذيب الإنسان عن طريق الفن، وقد نصل بهذا الطريق إلى ما لا نستطيع الوصول إليه عن طريق الوعظ المباشر أو بث تعاليم أخلاقية أو دينية، ويكفي الفن أنه وسيط رائع للارتفاع بمستوى الإحساس، بحيث يمكن للإنسان الذي تطول مصاحبته ومعاشرته للآثار الفنية وتذوقها أن يصبح من رهافة الحس وشفافية الروح إنسانياً على مستوى راق خلقياً.

لكن هذا كله إنما ينبع من الأثر الفني وليس مفروضاً عليه فرضاً، فالجانب الأخلاقي قد يتسرب خلسة من خلال العمل الإبداعي، ولكنه عمل إبداعي لا أخلاقي قبل ذلك وبعد ذلك(٥٦). وقد أدى هذا التقييم السابق للعلاقة بين الفن والأخلاق في القرن الماضي إلى ظهور مذهب الفن للفن Art for art's sake ، وإن كان يمكن أن نقتفي أثر نظرية الفن الخالص Pure Art ، من حيث المنشأ

في مذاهب قديمة جداً. وقد أشار توما الأكويني ST,Thomas Aquinas في «اللاهوت الكبير» Summa Theologica إلى أن الأشياء الجميلة هي تلك التي تسر أو تبهج عندما تلاحظ وأن الجمال يشتمل على ثلاثة شروط هي: التكامل، والتناسب والانسجام، والوضوح Clarity المشتمل على الإضاءة واللون، إن ما تضمنته هذه العناصر هو أن الموضوعات الجمالية يمكن أن يحكم عليها بواسطة المتعة المجردة بتأمل خواصها الحسية والشكلية كتمييز لها عن قيمتها الأخلاقية أو المعرفية(٥٧).

إن الموقف الجمالي، الموقف المنزه عن الغرض، والمعارض لكل ما هو عملي أو معرفي، يشير لنا بأن «الحكم الجمالي ليس حكماً أخلاقياً، وقيمة الأثر الفني كموضوع جمالي ليست كقيمته في تهذيب القراء أو المشاهدين، أو تحسين سجاياهم الأخلاقية التي قد تتأثر بعمل فني ما، ولذا فقد نشأت الجمالية Aestheticism في تناقض حاد مع الأحكام الأخلاقية في العصور الحديثة من أجل إعلاء قيمة الفن في ذاته، على اعتبار أن الجمال لا علاقة له بالأخلاق»(٥٨).

وقد أدى فصل الفن عن كل أنشطة الحياة العملية إلى التركيز على الشكل دون المضمون أو المحتوى، وقد حدد «أوسكار وايلد» في صياغته لمبدأ «الفن للفن» معارضته لمواقف ثلاثة هي: الواقعية، والأخلاقية، وفكرة تعبير الفن عن الذات . وقد كانت مواجهة اتجاه «الفن للفن» ـ أي «الجمالية» ـ للأخلاق، من وجهة نظر «أوسكار وايلد» تستند إلى أن الفن يجد كماله الخاص في داخله، في ذاته، وليس في خارج ذاته، ولذا فإن الاتجاه به شطر أهداف وغايات نفعية، وأخلاقية يعد إفسادا له، لأن الفن لا طائل من ورائه، ولا منفعة، والأشياء الجميلة هي الأشياء التي تخصنا، ولا هدف لها من الناحية العملية. فالفن لا يفيد في شيء، ولا يتصل بالأخلاق، ولا يحمل رسالة إصلاح، الفن الخالص لا علاقة له بأي شيء(٥٩). ولذلك يقول باحث في علم الجمال(٦٠) إن أنصار هذا الاتجاه حاول خلق عالم مواز للعالم الخارجي حتى يتسنى عدم تدخل الأخلاق في الفن، على اعتبار أن الفن لا يتعارض مع الأخلاق فحسب، بل إن مجاله يختلف تماماً عن مجال الأخلاق، وكان ذلك على أساس إعلاء القيمة الجمالية في مواجهة الأخلاقية، وجعل الحكم ينصب على العمل الفني في ذاته، على التصميم، والشكل، والخيال، والمكونات الفنية دون تدخل للذات المبدعة أو المجتمع.

وقد غالى الشعراء والفنانون أصحاب هذا الاتجاه بأن استخدموا الألوان المتنافرة والأنغام النشاز، والغموض، وجعلوا أي موضوع يصلح مجالاً لعمل الفن، فلم يعد هناك موضوع جليل وآخر تافه، بل صارت العبرة بالمعالجة الفنية، والقدرة على التعبير الفني، وقد تمثل ذلك لدى العديد من الشعراء والفنانين، أمثال «بودلير» و«رامبو» اللذين فتحا الباب واسعاً أمام تطبيق

تصور «القبح» كمقولة من مقولات القيمة الجمالية.

وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على التطرف والغلو، وفي رأينا لم يقع الفن الإسلامي في مثل هذه الإشكاليات، لأسباب عديدة، أهمها أنه لا فرق بين الشكل والمضمون في الأعمال الأدبية أو الفنية فلكل منهما أهميته ووظيفته في العمل الأدبي أو الفني، ولذلك لم يقع في الصورية أو الشكلية التامة، كما أنه لم يفرق بين القيم الجمالية والنفعية، فهما وجهان لعملة واحدة في خدمة الإنسان وسعادته وهو ما سنرى له تطبيقات واسعة في مختلف الفنون الإسلامية في الفصول التالية كما لم يفرق بين الظاهر والباطن في الإنسان، بل حاول إقامة جسور التكامل بينهما، ولم يفرق بين النظر والعمل أو بين القول والفعل في السلوك الإنساني، بل أقام التلازم دائماً بين الإيمان بالقيمة ومحاولة تطبيقها بالعمل الصالح، لذلك لم تواجهه مشكلة التفريق بين الجمالية والخيرية من ناحية، أو بين الصورية والنفعية من ناحية ثانية.

ولذلك فالإشكاليات الفنية التي نشأت في الغرب في العصر الحديث تمتد بجذورها إلى إشكاليات فكرية وفلسفية تمتد في العصور القديمة، يمكن تتبعها حتى في الفكر الإغريقي. فمشكلة العلاقة بين الجمال والأخلاق مشكلة مطروحة على بساط البحث منذ «أفلاطون» إلى الوقت الحاضر بين الفنانين والنقاد والفلاسفة(٦١). والنزاع بين ما تتطلبه الأخلاق وما يتطلبه الفن نزاع جوهري، إذ تصر الأخلاق على الارتباط بالخبرات والتجارب ، ويؤكد الفن على الاستقلال الذاتي لكل تجربة خاصة.

وقد أدى ذلك إلى تميز رأيين متطرفين يمثل الأول الأخلاقية المطلقة Absolute Moralizing، والثاني يمثل الجمالية Aestheticism. الأول يؤكد على أن الفن موضوع للحكم الأخلاقي Moral Judgment على اعتبار أن الجمال يمثل نوعاً خاصاً من الخير الأخلاقي. أما الرأي الثاني فيعتقد أن الأحكام الأخلاقية لا علاقة لها بالمرة بالفن. وبين هذين الرأيين توجد آراء تتخذ مواقف وسطية كأن يقال إنهما مختلفان، ولكن يمكن أن تقوم بينهما علاقة.

فعلى سبيل المثال نجد أن «أفلاطون» «وتولستوي» Tolstoy يؤكدان على أن الحكم على الفن حكم أخلاقي، فقد كان «أفلاطون» من أكبر المدافعين عن وجهة النظر الأخلاقية في الفن حتى إن معظم الباحثين يعتبرونه رغم أن هناك من سبقه في هذا المجال مؤسس التصور الأخلاقي في الفن، خاصة في محاورته «الجمهورية» Republic على اعتبار أن النظرية قد اكتملت على يديه(٦٢).

كما أكد «تولستوي» على أنه من الضروري التفرقة بين المشاعر النبيلة وبين مشاعر الشر في دراسة الفن. وفي هذا التمييز فإن الارتباط الجوهري بين الفن والأخلاق يكون واضحا على

أساس أن الفن يوحد بين البشر، وأفضل المشاعر التي توحدهم هي تلك التي تكون أفضل للإنسانية(٦٣). وهكذا نجد أن أفلاطون وتولستوي يمثلان الرأي الأكثر تطرفاً في جعل الأمر الأخلاقي هو المحدد لمستوى العمل الفني والحكم عليه.

أما «كانط» Kant فقد رأى أن «أحكام الخير» موضوعية، تعبر عن معرفة وإدراك عقليين للموضوعات، بينما الحكم الجمالي ذاتي يعبر عن شعور بالموضوعات. والحكم الجمالي حكم كلي، ذلك أن الذوق بالنسبة للجميل يمكن أن يسمى ذوق تأمل، بينما نجد الحكم على الملائم حكم شخصي، لأن الذوق بالنسبة له ذوق الحواس، والحكم الجمالي بعيد عن أي غرض، ويحتوي على عنصر عقلاني، إنه الحكم الذي مصدره الرضا الذي يشيعه لشيء باعتباره يستحق الإعجاب لذاته، وهذا الرضا يسمح للشيء بأن يمتلك غاية في ذاته(٦٤).

وقد انحاز «شيلر»Schiller إلى الاتجاه الأخلاقي في الفن ونسب مثلاً للمسرح «تأثيراً أخلاقياً» على الجماهير، لا يقل عن تأثير «الدين» عليهم، وإن كان تأثير «المسرح» عليهم عن طريق (الصور) التي تستثير «حساسيتهم» حين يكونون في حالة «تجمع».

ولقد كتب شيلر رسالة أخلاقية قال فيها: «إنه ليس من الواجب على الإنسان ـ حتى حين يكون بصدد أنقى مظاهر الجانب الروحي من طبيعته ـ أن يسقط من حسابه الجانب الحسي أو يقيم صرح الواحد منهما على أنقاض الآخر. والواقع أنه هيهات للأخلاق البشرية أن تتوطد وتتوكد اللهم إلا إذا انبثقت من أعمق أعماق طبيعتنا الإنسانية، بحيث تكون ثمرة لاتحاد هذين المبدأين، وتصبح بالتالي بمثابة طبيعة ثانية للإنسان. ولهذا يتطلب شيلر من الفعل الأخلاقي أن يكون متسما بالجمال والتوافق والانسجام، وحينما يتحدث عن «الجمال الخلقي» فإنه يعني به انسجام «الحركات اللاإرادية» التي تصاحب الفعل المراد بحرية، والتي تكشف عن وجود «استعداد خلقي» أو «ميل خلقي» لدى «النفس» بصفة عامة. ومعنى هذا أن كمال «الفعل» رهن بخلوه من كل أثر من آثار التكلف، أو التعسف أو التصنع، أو الافتعال، أو العسر، أو الفظاظة أو الابتذال(٦٥).. إن «الجمال الخلقي» تعبير عن «الانسجام» بين الحساسية والعقل، أو بين الميل والواجب أو بين الطبيعة والصورة.

أما الفصل الحاد بين الأحكام الأخلاقية والأحكام الجمالية، فقد تمثل في الجمالية Aestheticism كما نجده أيضا لدى كروتشه، واسبنجران Spingran وغيرهما، فقد أعلن «أوسكار وايلد» Oscar Wildea أحد ممثلي الجمالية أنه لا وجود لعواطف أخلاقية للفنان، وإذا وجدت، فإنها تعتبر تكلفاً لا يمكن اغتفاره في الأسلوب. كما أكد «كروتشه» على تجنب المعايير

الأخلاقية عند الحكم على العمل الفني، وأنكر «اسبنجران» أن يكون لدى الأخلاقية أي شيء تقدمه للنشاط الفني. وقد توزعت آراء الفلاسفة والمفكرين والمشتغلين بالفنون بين هذه المواقف، والتي يمكن ردها في نهاية المطاف إلى موقفين رئيسيين: الأول يربط بين الأخلاق والجمال على أساس علو الأخلاقية فوق الجمال. أما الموقف الثاني فيفصل بين الجمال والأخلاق، وبالنسبة للمواقف الوسيطة فإنها إما تميل إلى هذا الجانب أو ذاك.

وهكذا تلاحظ تضاد الجمالية، أو مفهوم الفن للفن مع اتجاه الإسلاميين في الفن، واقترابها لدى الجماليين «أصحاب النزعة الأخلاقية» الذين لا يشعرون بتناقض بين القيم الجمالية ومحتواها الفكري والإيديولوجي أو العقائدي، وقيام الفن برسالة هادفة لتحقيق القيم الإنسانية العليا التي تحقق السعادة للفرد والمجتمع، وتهب الحياة قوة وفاعلية وبهجة، وتمدها بأسباب النجاح، وتؤكد قيم الفضيلة والحق والخير. ولقد سأل طالب جامعي أستاذه بيتر ـ من أصحاب الاتجاه الأخلاقي في الفن ـ قائلاً: «لماذا يجب أن نكون أخلاقيين في الفن؟ فأجاب بيتر قائلا لأن ذلك غاية الجمال». وعلى الرغم من أن المفكر والأديب «بيتر» كان من المتحمسين في البداية لمذهب الجمالية في الفن للفن، إلا أنه عاد بعد عشرين عاماً ليقول: «إن الفن العظيم لا ينفذ شروط الفن الجيد فحسب وهو ما يفعله ابتداء ليكون فناً ولكنه يجب أن يعالج كذلك المسائل الإنسانية الكبرى، وعظمة الفن لا تعتمد على الشكل بل على المادة وعندما يكون الأدب أكثر تكريساً لزيادة سعادة الإنسان، ولإنقاذ المظلومين، أو لتوسيع نطاق التعاطف الإنساني، أو لتقديم حقيقة جديدة أو قديمة عن أنفسنا وعلاقاتنا بالعالم، مما قد يعلي من قدرنا، أو يشد عزائمنا في مقامنا بهذه الحياة.. فإنه بهذه الصفة أي الفن من الفن العظيم»(٦٦).

وقد انحاز الإسلاميون جميعا إلى ربط الأخلاق بالفن، على أساس أن الأخلاق والفن هي وسائل تنتمي إلى القيم المستمدة من الدين، وهي قيم واجبة الاتباع، والفن طرائق وأساليب بشرية مكتسبة تعبر عن الإنسان ومواجيده ومشاعره وينبغي أن تكون في انسجام مع تلك القيم الأخلاقية المستمدة من الدين ومبادئه، وإذا كان الفن هو «التطبيق العملي» للنظرات العلمية، بالوسائل التي تحققها.. وجملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف، وبخاصة عاطفة الجمال، وحاسة الحدس لدى الإنسان، كالتصوير، والموسيقى، والشعر، وهو تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثيرات بواسطة الخطوط أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ.. وهو مهارة تكتسب بالدراسة والمرانة، فإنه في مقامنا هذا ليس مطلق المهارة، وإنما المهارة التي يحكمها الذوق الجميل والمواهب الرشيدة. وإذا كان الجمال هو

«البهاء والحسن والزينة»، التي تقع كما يقول ابن الأثير (٥٥٥ ـ ٦٣٠هـ) على الصور والمعاني.. فإن خروج المهارات أي الفنون عن المقاصد الرشيدة، يجردها من شرف الاتصاف بالجمال!

فابن سينا (٣٧٠هـ - ٤٢٨هـ) الفيلسوف المسلم، قبل عشرة قرون، يرى أن جمال المقاصد والغايات شرط في وصف المهارات بصفة الجمال، فيقول: «وجمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له»(٦٧). وفي عصرنا الحديث نجد اتجاها أخلاقيا يقول به الناقد والأديب الروسي بلنسكي Belinsky (١٨٤٨ ـ ١٩١١م) إن الجمال شقيق الأخلاق، فإذا كان عمل فني ما فناً حقيقة فهو أخلاقي بنفس المعنى..فإن الصور الفنية الإيجابية التي تعكس حياة الناس ونبلها وجمالها تفرض الاحترام والحب والإعجاب المخلص، وتعطي الصور السلبية، فإنها تثير مشاعر الاستنكار الأخلاقي والاحتقار التي نحسها ترتبط ارتباطاً وثيقاً في طابعها بمشاعر الازدراء والاحتكار التي نحسها عندما ندرك ما هو قبيح ودنيء. ومن ثم فإن وحدة الجمالي والأخلاقي هي أساس الدور التربوي ودور التحويل الإيديولوجي اللذين تقوم بهما الفنون في الحياة الاجتماعية (٦٨).

هكذا يتفق ما كتبه الفيلسوف المسلم ابن سينا في (النجاة) قبل عشرة قرون مع ما كتبه الناقد الروسي بلنسكي، حديثا، على اشتراط جمال المقاصد والغايات لإضفاء صفة الجمال على المهارات الفنون فوحدة الجمالي والأخلاقي هي أساس الدور التربوي ودور التحويل الإيديولوجي اللذين تقوم بهما الفنون الجميلة في الحياة الاجتماعية.. وجمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له! فالفن المتفق مع الإسلام، هو ذلك الذي يحقق مقاصده في أمته وفي الإنسانية عندما تشيع فيه الصبغة التي صبغت بها عقيدته وميزته بها إيديولوجيته إبداع الإنسان الفنان، إنها الخيوط غير المرئية تلك التي تربط «الوضع الإلهي» بالإبداع الإنساني الجميل(٦٩). وهذا الاتجاه لربط الفن بالأخلاق، ولإدراك علاقة الجمال بالأحكام الأخلاقية قد أدركه وأشار إليه كثير من الفلاسفة المحدثين(٧٠)، بل مثل جزءاً جوهرياً من مذهبهم الفلسفي فقد رأى «كانط» (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤م) «أن الفن الجميل رمز للخير الأخلاقي، وأننا كثيراً ما نصف الأشياء الجميلة في الطبيعة أو في الفن بصفات يبدو أنها تقوم على تصور الحكم الأخلاقي، كأن نقول على المباني أو الأشجار إنها رائعة وضخمة، أو نصف الألوان بأنها بريئة، أو متواضعة، أو رقيقة، وهذه لأنها تثير فينا من المشاعر ما يتشابه مع أحوال النفس التي تثيرها الأحكام الأخلاقية»(٧١). وقد رأى «شيلي» في دفاعه عن الشعر، والذي كتبه في مواجهة التقليدية، أن الخيال أعظم وسيلة للخير الأخلاقي، وأن الشعر يساعد بتأثيره المنصب على العلل

والأسباب، وعبر تدريب الخيال على كشف الطبيعة الإنسانية المشتركة التي توجد في كل إنسان وراء المظهر الكاذب، والسبل المسببة للشقاق، فهو (أي الشاعر) يوحد الجنس البشري بنشاط أكبر مما تستطيعه المذاهب نفسها.

وقد أكد أيضاً على هذا الرأي «جون ديوي»(١٨٥٩ ـ ١٩٥٢م) فرأى أنه لكي يترك الفن آثاراً أخلاقية فليس من الضروري أن يجعلنا في حضرة نظام أخلاقي، بل قد تأتي آثاره الناجمة من خلال تناظر لمفهوم الجمال ومفهوم الأخلاق(٧٢). وقد ربط «سانتيانا» (١٨٦٣ ـ ١٩٥٢) مفهوم الجمال بمفهوم الخير من خلال ربطه بين الإحساس بالجمال، والخير، على أساس أنه(أي الإحساس بالجمال) إحساس بوجود خير خالص إيجابي تماماً، وأن المثل الأعلى لابد أن يحقق التوافق بين الفضيلة والجمال (٧٣). فالفن مصدر لسعادة الإنسان ونشاط لا يتعارض والأخلاق، بل هو في جوهره أخلاقي. وبفضل ما يعبر عنه الفن من أهداف وما ينطوي عليه من مشاعر وأحاسيس مشتركة بين أبناء المجتمع الواحد، أخذ كثير من الفلاسفة اليوم بذلك التعريف الذي يعرف الفن بأنه «وسيلة من وسائل الترابط الاجتماعي». بل ليس الإبداع الفني ـ كما تؤكد على ذلك الدكتورة أميرة مطر(٧٤) ـ عند هؤلاء إلا محاولة الفنان الاتصال بغيره، وبمعنى آخر يحاول التعبير عما في ذاته لمجتمعه.. إن الفن إنما هو تعبير عن مطالب المجتمع ومثله العليا. ومن هنا ينبغي أن يكون الفن، جاداً في عرضه للحياة البشرية، ولا نقصد «بالجد» أن نلغي الفنون «الهزلية» (الكوميديا) من الحساب! كلا فالملهاة يمكن أن تكون جادة جداً في الموضوع الذي تتناوله بالسخرية والإضحاك. ولا نقصد أن يفقد الفن نداوته وطلاوته وعذوبته، ليصبح نصائح وقواعد خلقية وإرشادات! إنما نقصد بالجد هنا أن نؤمن بجدية الحياة وأهميتها، وعظم الدور الذي يقوم به الكائن الإنساني في هذا الوجود، وارتباطه بإرادة الله العليا، وسريان قدر الله في الأرض عن طريق أعماله ومشاعره وأفكاره «إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم». فلا ترسم الحياة تفاهة وانحلالاً وفراغاً من القيم والأهداف.. ولا علينا بعد ذلك أن تكون الصورة التي تعالج بها القصة مأساة أو ملهاة.. فالملهاة كما يذكر أحد الباحثين(٧٥) ـ يمكن أن تكون جادة، وهي تعرض اختلالات البشرية وتسخر بها، لأنها تتخذ من السخرية والهزل وسيلة فنية لتضخيم الاختلال وإبرازه ليتبدى من وراء ذلك ما ينبغي أن تكون عليه البشرية من رفعة واستقامة وتوازن واتساق.. المهم أن نحس من خلال هذا الفن أن الحياة شيء له قيمته الحقيقية، والإنسان كائن ذو مكانة ورفعة وقصد وأهداف. إن الفن يمكن أن يصبح مسؤولاً عن التسامي الأخلاقي بنفوسنا، إذا اهتممنا بنوعية هذا الفن، وجودته،

والترفع عن الانفعال الأهوج ومقاومة الرغبات والأهواء. وعلى الفن في المنظور الإسلامي - أن يساعد الإنسان على الخلاص من الأهواء والانفعالات، بل وتنظيمها تنظيماً يتناسب مع الرابطة الوثيقة بين الفن والأخلاق.

ويأتي ذلك من قدرة الفن على تقوية الإنسان على شعوره بذاته وعلى نقاء روحه وخاطره فضلاً عن إيجاد التوافق في صميم أحاسيسنا الممزقة ومشاعرنا المشتتة. إن الفن يربط الإحساس بالجمال في خواطر الناس بإحساس خلاصته الاطمئنان النفسي والسلام الداخلي والحياد الذوقي، ولذلك نحن ننحاز إلى تأييد الفيلسوف الألماني «كانط» في قوله بأن ترقية المشاعر الجمالية وتعميق الوعي الإنساني بالجمال من شأنه أن يخلق التوازن في داخل النفس الإنسانية، ويحقق القدرة على تقويم الأحكام (٧٦). خاصة وأن النظرية الإسلامية، كما يقول «سيد قطب»(٧٧) في أحد مؤلفاته لا تؤمن بسلبية الإنسان في هذه الأرض، ولا بضآلة الدور الذي يؤديه في تطوير الحياة.

ومن ثم فالأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي لا يهتف للكائن البشري بضعفه ونقصه وهبوطه، ولا يملأ فراغ مشاعره وحياته بأطياف اللذائذ الحسية أو بالتشهير الذي لا يخلف إلا القلق والحيرة والحسد والسلبية، وإنما يهتف لهذا الكائن بأشواق الاستعلاء والكلافة ويملأ فراغ حياته ومشاعره بالأهداف البشرية التي تطور الحياة وترقيها، سواء ضمير الفرد أو واقع الجماعة.

والأدب والفن المنبثق من التصور الإسلامي أدب وفن موجه بحكم أن الإسلام حركة تطوير مستمرة للحياة. فهو لا يرضى بالواقع في لحظة ولا يميل إليه ولا يبرره أو يزينه لمجرد الحياة (٧٨).

والفن الإسلامي كما يقول محمد قطب ليس من الضروري هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام «وإنما هو الفن الذي يرسم الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود» والواقعية الإسلامية كما يقول أيضاً «تصور الواقع الحادث ولكنها تصوره مقيساً إلى ما ينبغي أن يكون عليه البشر في حياتهم السوية»(٧٩).

ثالثاً: الرقابة على الفنون (المعايير والمحاذير)

يقول سبحانه وتعالى: «زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة»(٨٠). ويقول تعالى: «إنا جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوهم أيهم أحسن

عـمـلاً»(٨١). في هـاتين الآيتين الـكـريمتين تتركـز ثـلاث حقـائق رئيسية بأبعادهـا وأعماقهـا وظـواهـرهـا. فـالكيـان الـبـشـري قـائـم عـلى الشـهـوات، والشهـوات رغبـات وغـرائز أو هي الإمكانات الفطرية التي لا يكتب للإنسان وجود بغيرها.

وهذه الشهوات ليست مرجوة أو مأمولة فحسب، لكنها محبوبة أيضاً.. وحبها يعطي لها صفة الدوام، ويعطي للإنسان دافع السعي الدؤوب إليها، فهي محبوبة إلى قلبه، أثيرة إلى نفسه، بل هي نفسه في أشواقها وأحلامها.

وتقرر الآية الثانية أن هذه الشهوات المحببة، والمزينة ليست أحلاماً أو خيالات تمور في فراغ، ولكنها طاقات وإمكانات تنشد واقعاً وتسعى إلى التحقق في واقع.. وما واقعها سوى الأرض ففيها تجد الشهوات المزينة وتسعى إلى التحقق في واقع.. ولكي تكون الاستجابة البشرية يقتضي أن تكون الأرض على درجة عالية من الزينة تتسق والزينة التي خلقت عليها هذه الفطرة.. وهذا ما قدرته العناية الإلهية فقال تعالى: «إنا جعلنا ما على الأرض زينة لها».

ومن هنا لم تكن زينة الأرض مجرد تزويق وتجميل يسر الأنظار، ولكن لأن فيه إمكانية إشباع الشهوات، فهنا تجاذب بين الفطرة المحبة والأرض المحبوبة، وهذا التجاذب الحي حركة وتغير واتجاه، فهو بذلك مكابدة من أجل تحقيق الرغبة أو إشباع الشهوة، في سبيلها تكون المكابدة هموماً وظنوناً وإقداماً وإحجاماً ومغالبة، يغالب المرء فيها إلحاح الشهوة ويقظة الضمير، كما يغالب فيها تقاليد مجتمعه وطبيعة شخصيته، وربما غالب طبيعة عصره وزمانه.

وسواء المغالبة أو المكابدة فهما الابتلاء في عمومه.. الذي به وفيه تتحقق الإمكانات فتصبح عملاً واقعاً ينعكس أثره على الفرد والمجتمع والأمة كذلك، «ولنبلوهم أيهم أحسن عملاً».. «بل الإنسان على نفسه بصيرة ولو ألقى معاذيره»(٨٢).

ومن هنا ندرك أن شرط إحسان العمل المراقبة والنقد، فبغيرهما يستحيل على الإنسان أن يستمتع بمتاع الحياة الدنيا، ولا يحجر عليه بالقمع والكبح والإرهاب.. ولكنه يفتح آفاق الحياة أمام بصره وفكره، فيسعى فيها كيف شاء اجتناء لما تشتهيه نفسه ولما يجد فيه موطن لذة ومغنم سعادة، وذلك بضوابط تحيي الحياة في نفسه وتحيي الحياة في مجتمعه وأمته وإنسانيته(٨٣).

وتتركز الضوابط في قوله تعالى: «وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا وأحسن كما أحسن الله إليك، ولا تبغ الفساد في الأرض إن الله لا يحب المفسدين»(٨٤).

وأول هذه الضوابط أو صمام الأمان لكل عمل هو أن يبتغي الإنسان الدار الآخرة «وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة».. فينبغي أن تكون شريعة الحق منهاجه فيما يعمل ويقدم عليه، ولا

يعني هذا تحريم متع الحياة الدنيا أو تبغيضها في النفوس، فإن الحق سبحانه يقول: «ولا تنس نصيبك من الدنيا» فلكل إنسان نصيب من متع الحياة يتفق وعمله وقدرته ومذهبه، كما يتفق وذوقه وما يحرص عليه.. على أن يستغله في تحقيق عبوديته لله «وأحسن كما أحسن الله إليك، إن الله لا يحب المفسدين».

وهذه الآية كما تصلح قاعدة عامة لحياة المسلم، تصلح مبدأ عاماً أو دستوراً نحتكم إليه عند تقدير الفنون، نضع في اعتبارنا أربعة أمور(٨٥):

أولاً: سلامة البناء النفسي والفكري والديني للفرد من حيث إن الفرد هو لبنة البناء للأمة الإسلامية.

ثانياً: سلامة البناء الاجتماعي في عقيدته وتقاليده وفكره وتآصر وحداته.

ثالثاً: قدرة الطرفين متآصرين ومتعاطفين على النهوض برسالة الإسلام لإسعاد البشرية من حيث إن الإسلام للناس كافة فهو دعوة عالمية.

رابعاً: أن يكون الفن لله وفي سبيل الله.

ومن هنا ينبغي أن تكون هناك رقابة على الفنون، من قبل الأمة، ممثلة في الدولة حتى تكون ملتزمة بقوله تعالى: «ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون»(٨٦).

فالرقابة الفنية الإسلامية دعوة إلى الخير، والدعوة إلى الخير في عالم الفنون تقدير للجمال وإشادة به وتشجيع عليه، وحرص على إزكائه وإنمائه.. والأمر بالمعروف توجيه وإرشاد كما أنه دعوة إلى الاطلاع على الفنون عند مختلف الأمم، فنقتبس ما هو نافع لأمتنا ونطوع ما يتفق وأخلاقنا وتقاليدنا ومستقبلنا.

أما النهي عن المنكر فله عدة سبل: فقد يأتي تحذيراً مما يستهوي الأذواق ولا يعقب غير الفساد والانحلال، وقد يأتي حذفاً وإلغاء ولما قد يؤدي إلى الانحراف أو إشاعة الفحشاء والمنكر، لا سيما ونحن في عصر حربٍ الفنون فيه أشد فتكاً وأنفذ أثراً من الجيوش الجرارة بعد ثورة الاتصالات وتسخير التكنولوجيا المبهرة والمتقدمة لتزيين كل أنواع الفنون والرقي بها.

ولكن إلى جانب هذه الرقابة العامة ينبغي أن تكون هناك رقابة خاصة، ونقصد بذلك رقابة النقاد على الفنون، أو رقابة الصحافة على الفنون، فالناقد رقيب وعليه أن يكون يقظاً واعياً لأساليب الإيهام والخداع، وواعياً لتبيان نواحي الضعف والتهافت، وأن يكون صريحاً جاداً لا يخشى في الحق لوماً أو تهديداً.. وحسبه قوله تعالى: «الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا

لكم فاخشوهم فزادهم إيماناً وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل»(٨٧).

فإذا توقفنا عند الالتزام، فنجد تعريفاً له عند أحد الباحثين(٨٨) أن: «ارتباط الأديب بقيم أو قضايا محددة، تشربها عقله ووجدانه، فكل تفكير أو تعبير عنه يكون في نطاق هذا الارتباط أو الالتزام».

والالتزام بمنطوق التعريف يعني الشعور بالمسؤولية، فعندما يلتزم الأديب بقضايا أمته فإنما يلزم نفسه مختاراً بهموم الجماعة التي هو واحد منها، إحساساً منه بواجب التغيير، وإيماناً منه برسالته الأدبية الفكرية التي يضطلع بها كمسؤول اجتماعي نحو وطنه وأمته.

والالتزام لدى الأديب وكذلك لدى كل فنان لا يقل خطورة عن الالتزام لدى رجل السياسة أو الاقتصاد مثلاً فكم من هؤلاء يسعى إلى التأثير في ميدانه الذي وفر نفسه عليه سواء كان ذلك في أساليب إيجابية أم سلبية، وإن كان المطلوب من الجميع سلوك الأساليب الإيجابية. ويتحتم ذلك على الأديب وكذلك كل فنان لكونه يحمل أمانة الكلمة وثقل المسؤولية، ومهمة توجيه رجل السياسة والاقتصاد.

وفي رأي الدكتور طه حسين «أن الإصلاح والتغيير وتحسين حال الشعوب، وترقية شؤون الإنسان، أشياء تصدر عن الأدب كما يصدر الضوء عن الشمس، وكما يصدر العبير عن الزهرة»(٨٩).

والالتزام بمعناه الإسلامي الواسع هو «الطاعة»، والطاعة الحقيقية قناعة إيمانية، وفرح في قلب المؤمن، وسلوك مطابق لحقيقة العقيدة وكل ما يتعلق بها، والالتزام إذن عمل يبدأ بالنية الصادقة، والعزم الذي لا يتزعزع، وينطلق من ممارسات واقعية في مختلف جنبات الحياة، إنه وئام بين الإنسان ونفسه وبينه وبين الآخرين، وهو يضم تحت جناحيه قيم الحياة الإسلامية وقوانينها أو أحكامها، وتصورات المؤمن لما يحيط به من كون وسنن ويمتد ذلك التصور ليربط الحياة الدنيا بالآخرة، ومرجع ذلك كله هو كتاب الله وسنة نبيه (صلى الله عليه وسلم). والنفس ليست قوة تائهة ضالة، وإن كانت مسرح جهاد دائم، وصراع مستمر، فالصعود دائما ليس حركة سلبية، والتسامي لا يتحقق دون جهد.

والأدب الإسلامي يعبر بصدق وأمانة عن آمال الإنسان الخيرة ويتناول نواحي الضعف والتردد والانحراف فيه بتسليط الأضواء عليها لفهمها والشفاء منها، لا لمجرد تبريرها أو التماس الأعذار لها. ومن هنا فالأدب الإسلامي ليس عبثياً ولا يمكن أن يكون كذلك، فليست الحياة، ولا قصة الخلق،أو دور القدر، ولا حادث الموت، ليس ذلك كله عبثاً «أفحسبتم أنما خلقناكم

عبثاً، وأنكم إلينا لا ترجعون»(٩٠).

وهذا لا ينفي عن الحياة أنها«متاع الغرور» أو أنها «..لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد»(٩١). إنها امتحان وتجربة ودار أعمال، خلقت لهدف وغاية ورسم لها الخالق سنناً وشرائع ونظاماً وقيماً. ولذلك ينبغي على كل الفنون الإسلامية الالتزام بتلك النظم والتوافق والانسجام مع هاته القيم.

والأدب الإسلامي، الذي نضرب الآن له الأمثال، إذن ليس مجرد أدب مجاني للقيم الفنية والجمالية، فهو يحرص عليها أشد الحرص، بل ينميها ويضيف إليها، والتراث الجمالي العالمي ملكية شائعة كالدين والفلسفة والعلوم، لا يحتكرها شعب دون آخر، ولا تستحوذ عليه أمة دون باقي الأمم، على الرغم من اختلاف اللغات وصيغها الفنية، وخصوصيتها التعبيرية والاستعارات والمجازات المختلفة، ويبقى دائما في الفنون الأدبية عناصر تكاد تكون لازمة لهذا اللون، أو ذاك، فللشعر مثلاً موسيقاه وإيقاعاته وأخيلته، وللقصة أحداثها وعقدتها وشخصياتها، وللمسرحية أشراطها الزمانية والمكانية والحوارية، وجاذبيتها الدرامية الخاصة، وهذه كلها ميراث مشترك، ينبغي أن يفيد منه الأدب الإسلامي ويتميز فيه من حيث إن أخص خصائص الأدب التميز.

ومن هنا ينبغي أن تكون هناك مقاييس للرقابة الإسلامية على الفنون:

المقياس الأول: أن يكون الفن دعوة للحياة.. يقول سبحانه «ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين»(٩٢). إن الفنون في عمومها متعددة الجوانب والخصائص والاتجاهات، متمايزة في محتواها والغاية المقصودة من وراء المحتوى المعبر عنه بهذا الفن أو ذاك.

فالفنان المبدع في حوار دائم بينه وبين باطنه. والباطن مشاعر وأحاسيس، والباطن أيضاً أحداث ووقائع مر بها من لدن طفولته الباكرة فشكلت شخصيته وأعطتها سمتها الرئيسية المميزة بل وأعطتها طريقتها العامة في تناول مسائل الحياة والكيفية التي تسلك بها في معالجة مشكلاتها ومن هنا لابد أن يكون الأثر الفني تعبيراً عن زمانه ومجتمعه وصورة لزمانه ومجتمعه.. يجب أن يكون دعوة إلى أن يحيا الإنسان زمانه ويتمثل مجتمعه ولا يتم له ذلك بغير كلمة هي الحكمة وصورة هي الحكمة ولحن هو الحكمة..ومعنى هذا أن يكون للأثر الفني انطباع عميق القدرة على مجابهة الحياة بإرادة حكيمة ونظرة عميقة تنشد طريقها في ثقة واطمئنان.. فلا تيئسها محن ولا يضلها تناقض الأمور وتخالفها فتسير على هدي وتحكم بغير روية مستبصرة.

ولا يعني هذا أن نقيس الأثر الفني بمقياس أخلاقي ضيق عقيم فيه حجر على الفكر والشعور أكثر من أي شيء آخر، بل يعني أن يتجلى فيه صدق الرؤية وعمقها وأصالة التعبير الإبداعي الذي يعطي بلمحة منه أو بلمحات منه الانطباع الحي للتآلف العضوي لمقوماته سواء تآلفت في لحن أو صورة أو تمثال أو قصيدة، وذلك كي يعطي الأثر الفني أملاً في الحياة وثقة في الغد، وما هو أكثر، يعطي الوعي يقظة والضمير حركة مستنيرة، والإرادة تصميماً على العمل وإصراراً على الحياة.

فإذا استطاع الفنان أن يظهر هذه المعاني أو يجسدها، أو على أقل تقدير أن يترك أثره الفني فعله في الوجدان والخيال فقد استقام الأثر الفني وما أريد منه، واستقام قبل كل شيء مفهوم الحكمة فيه.

إن الرؤية الحكيمة التي يقتضيها المقياس الإسلامي في مراقبة الفنون لا تحجر على الذات كما يتوهم المتوهمون الذين يظنون أنها ـ أي الرؤية الحكيمة ـ لا تتيح للذات الانطلاق التلقائي الحر.. ذلك الانطلاق الذي تستخرج منه الذات ذخر مكنونها من الأحلام والإرهاصات وذوب عبقريتها المحلقة في أجواء فوق أجواء من الإبداع الفني المنقطع النظير.. وبذلك ينجو الفن من التحكم الأخلاقي الذي يحكم على نضرة الفن بالإعجاف والذبول لأنه فوق إخماده لحيوية الانطلاق الذي يحيي المضمون، فإنه يجعل الفنان أسير النماذج التي رضيت عنها أخلاق الجمود.

ولذلك فإن على الفنون الإسلامية أن تكون دعوة إلى سبيل الله بالحكمة «ادع إلى سبيل ربك بالحكمة» وسبيل الله هو سبيل الحياة كأشمل ما تكون وأعمق ما تكون وأعظم ما تكون.. فلا كبح ولا إرغام ولا استهانة قاتلة بالذات الإنسانية.. لكن الوجود كله بسماواته وأراضيه كلها وظواهره كلها مفتح الأبواب للذات تتفنن حسبما تشاء وتبدع كيفما تشاء فتأتي فنها وإبداعها صورة وأنشودة ولحنا وتمثالاً(٩٣).

ويجب أن يساعد الفن على إزالة الحواجز بين البشر، مقرباً بين نفوسهم وأفكارهم ومشاعرهم، إن من شأن التعبير الفني كما يقول «جون ديوي» أن يضرب الحواجز التي تفصل الموجودات البشرية بعضها عن بعض، ولما كان الفن هو أشمل صورة من صور اللغة، بل لما كان قوام الفن هو الكيفيات العامة للعالم المشترك، فليس بدعاً أن يكون الفن أكثر صور الاتصال كلية وحرية.. وإنه لمن الحقائق المعروفة أن الفن يزاوج بين الإنسان والطبيعة..

ولكن من شأن الفن أيضاً أن يشعر الناس بما يجمع بينهم بعضهم إلى بعض من وحدة الأصل ووحدة المصير، وهذا من شأنه أن يسلمنا إلى المقياس الثاني من مقاييس الرقابة الإسلامية على الفنون.

المقياس الثاني: أن يكون الفن إذكاء لمشاعر الناس وأفكارهم وإصلاحاً لأحوالهم ومنافعهم يقول سبحانه: «فأما الزبد فيذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض كذلك يضرب الله الأمثال للناس»(٩٤). ولقد يقال إن هذا المقياس نفعي من ثم يقدر الفن أو الأثر الفني بنتائجه وهذا في الحقيقة يجب أن يدخل في الاعتبار، فالمنفعة في الإسلام مطلوبة، والسعي إلى طلب الرزق فريضة والتمتع بالحياة واجب «قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا، خالصة يوم القيامة، كذلك نفصل الآيات لقوم يعلمون»(٩٥).

وقد مر بنا كيف زاوج الإسلام بين الزينة والجمال والمنفعة والخير، وجعلهما وجهين لا ينفصلان لعملة واحدة، ومن هنا يمكننا أن نتبين منافع لا حصر لها في مختلف أنواع الفنون الإسلامية عندما نعرض لها في فقرات لاحقة، بل هذه المنافع الكثيرة كانت سبباً هاماً في خلود هذا التراث الضخم من الفن الإسلامي.

المقياس الثالث: وقد تحدثنا عنه كثيرا في فقرات سابقة وهو ضرورة الالتزام، يقول سبحانه: «وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون»(٩٦). ومقياس الالتزام متهم عند الكثرة الغالبة من المفكرين، فهم يرون فيه نوعا من الإرغام على اتباع مذهب معين من مذاهب السياسة أو الاجتماع. وسواء أرغم الفنان على الالتزام أو ألزم نفسه اعتقاداً واقتناعا، فإن ذلك من شأنه أن يجعل نظرته قاصرة على أن تتشوف إلى ما بعد الحدود التي رسمت له أو إلى ما وراء الأفق الذي يجوز له أن يتخطاه. وفي ذلك إضعاف لملكة الخلق والإبداع وإضلال للبصيرة الفنية عن أن ترى الرؤية الصادقة فتسجل رؤيتها عملاً فنياً رائعًا خالداً..

أما الإسلام الحنيف فإنه يقدم الآية السابقة كمقياس للالتزام وكمعيار تقاس به أصالة الفنون. فهو يحيط العمل بضوابط من الإيجابية المطلقة وذلك بأن جعل الإنسان مسؤولاً عن عمله، مسؤولية كونية، إن جاز هذا التعبير، أي ملتزماً بأداء عمله على أكمل ما يكون وفي حدود طاقته بطبيعة الحال(٩٧).

وهذه المسؤولية الكونية وهذا الالتزام الكوني شمولي بكل معاني الشمول.. فالإنسان مسؤول أمام الله قبل كل شيء ومسؤول أمام الأمة والمجتمع بأسرهما. فإذا بلغت مسؤولية الفنان هذه الدرجة فإن آثاره تصبح كفاءة هذه المسؤولية أي تصبح كونية خالدة يتأثر بها الفرد والجماعة والبشرية.

إنه نوع فريد من الالتزام، يحرر الفن من قواعد الجمود، ويحرر الفكر من إسار التقاليد، ويحرر العواطف من سورة الشهوات المدمرة. هذه المقاييس الثلاثة هي التي نراها ضرورية في

مراقبة الفنون الإسلامية، فتحاسب الفنان على أساسها ويحاسب هو ذاته على أساسها نفسه عند الإبداع والإنشاء.

هذه المقاييس السابقة مستمدة من القرآن الكريم، وكذلك يمكننا أن نبين ما يجب أن تكون عليه حدود الرقابة. فالقاعدة العامة للحدود هي قوله تعالى: «وكذلك جعلناكم أمة وسطاً لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيداً»(٩٨).

وفرق بين الحدود والقيود، فالحدود ضوابط تنظم للفنان عمله وتقيه سقطات الجموح أو الجمود. أما القيود فإنها تحول دون انطلاق الفكر والخيال إلى الخلق والإبداع فتحبسها في قوالب متحجرة فارغة من الحس والحياة. إن القيود أحكام نهائية لا سبيل إلى ردها أو المماراة فيها، وذلك أمر خطير بالنسبة للرقابة على الفنون وبالنسبة لحياة الناس الذين يشاركون في الإبداع الفني بصورة أو بأخرى.

فحدود المقاييس ينبغي أن تكون وسطاً فإذا كان الفن ينادي بالعقل والتعقل فيجب أن تكون للصبغة العقلية حدود.. فتكون العاطفة متكاملة مع العقل فلا يطغى أحدهما على الآخر، ولا يستأثر أحدهما بإخراج العمل الفني إلى واقع المجتمع.. ذلك لأن العقل إذا طغى انقلب العمل الفني إلى قضايا منطقية تصرف العين أو الأذن عن متابعة المشاهد وتزهد النفس عن التمتع بجمال الحياة.. والفنون جميعا تعبر عن الإحساس بالحياة وبجمال الحياة.

وكذلك العاطفة إنها إذا طغت على العقل أصبح العمل الفني دعوة جامحة إلى التطرف في أخذ أسباب الحياة، فلكل أمرئ أن يترك نفسه لتلقائية الغرائز فيفعل ما يشاء وكيف شاء.. بل إن في طغيان العاطفة تضييع معالم الحقيقة وسط الجموح الانفعالي الذي يلف ملامح الأثر الفني بضبابه، وذلك هو الغموض الذي يحير ويشكك.. بل ويفقد الأثر وجوده وحدوده ووجهته ولو في الخيال.

وإذا كانت مقاييس الرقابة الفنية تدعو الفنان إلى تجسيد النواحي الجمالية من الحياة فيكون عمله محببا للإرادة والفكرة باعثاً للنفس أن تأخذ نصيبها من الحياة، فإنه ليجدر ألا يصبح الأمر دعوة إلى الترف.. فالترف باب الانحلال.. وإذا كانت الفنون في عمومها دعوة إلى الحب والتآلف أو التعارف، ودعوة إلى العمل والنضال، فينبغي من ثم ألا تنقلب دعوة التآلف إلى مصانعة ولا دعوة الصفح الجميل إلى نفاق، ولكن على الفنون أن تكون تمثيلاً للإحساس بالجمال.

إن الإسلام لا يحجر على عواطف الناس فيبغض إليهم الجمال، ويستنكر الفكاهة الحلوة، ولكنه يبيح كل ما يحيي في الإنسان نضرة الحياة، ويفتح لقلبه آفاق الوجود ويجعل عمله أصيلاً راسخاً يمكث في الأرض فينفع الناس.

الهوامش

١ـ رواه مسلم وأبو داود والدارمي والترمذي والنسائي وابن ماجه والإمام أحمد.
٢ـ محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون ص٤٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٤م.
٣ـ المرجع السابق ص ٤٧.
٤ـ محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ٦.
٥ـ د. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ص ٩١ وما بعدها. كتاب الأمة العدد١٤ قطر عام ١٩٨٧م.
٦ـ سورة الأعراف آية ٢١.
٧ـ رواه البخاري وأبو داود والنسائي وابن ماجه والدارمي والإمام أحمد.
٨ـ من حديث أبي هريرة رواه مسلم والإمام أحمد.
٩ـ رواه الترمذي وابن ماجه والإمام أحمد، وانظر د.محمد عمارة: الإسلام والفنون ص ٢٢، ٢٣.
١٠ـ د. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ص٩٣، ٩٤ كتاب الأمة العدد ١٤.
١١ـ د. محمد عمارة: الإسلام والفنون ص ٣٩ وما بعدها دار الشروق مصر عام ١٩٩١م.
١٢ـ سورة لقمان آية ٦.
١٣ـ بعاث حصن للأوس، ويوم بعاث واقعة من وقائع الجاهلية، كانت بين الأوس والخزرج، انتصر فيه الأوس.
١٤ـ رواه البخاري ومسلم وابن ماجه (وتحويل الرسول وجهه، هو عن رؤية المغنيات، وليس عن السماع فأداته الأذن).
١٥ـ د. محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة ص ٣٩.
١٦ـ أي أعطاهم الأمان ضد زجر عمر بن الخطاب لهم . و«دونكم بني أرفدة» إغراء وتشجيع على مواصلة اللعب، أي عليكم باللعب الذي أنتم فيه. و«أرفدة» لقب للحبشة، سموا به لأن أرفدة كان أشهر أجدادهم.
١٧ـ أخرج هذه الرواية الإمام أحمد عن أنس بن مالك.
١٨ـ رواه البخاري.
١٩ـ رواه النسائي.
٢٠ـ رواه الترمذي والطبراني في الأوسط بإسناد ضعيف. وقال البيهقي: ليس بمحفوظ.
٢١ـ د. محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة ص ٤٥ وما بعدها.
٢٢ـ د. محمد شوقي الفنجري: الإسلام والفنون ص ٦٩ ـ ٧٠ القاهرة عام ١٩٩٨م.
٢٣ـ انظر تفصيل ذلك لابن حزم: رسالة في الغناء والملهى، مباح هو؟ أو محظور؟ وفي كتاب المحلى المسألة رقم ١٥٦٥.
٢٤ـ انظر القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ج ١٤ ص٥٤ دار الكتب المصرية.
٢٥ـ سورة الأنعام آية ٣٢.
٢٦ـ القرطبي: الجامع ج٦ ص٤١٤.
٢٧ـ د. محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة ص٥٥.
٢٨ـ رواه مسلم والترمذي وابن ماجه والإمام أحمد ـ وهو في إحدى روايات أبي هريرة لحديث أسماء الله الحسنى. انظر الغزالي: المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى ص ١٠٧ القاهرة عام ١٩٦١م.
٢٩ـ انظر تعريف «الجمال» في لسان العرب لابن منظور، دار المعارف القاهرة.
٣٠ـ محمد عبدالواحد حجازي: موقف الإسلام ص ٥٦.
٣١ـ د.محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة ص ٧٨ وما بعدها.

٣٢- انظر في ذلك الشاطبي: الاعتصام ج١ ص ٢٧٣، والقرطبي: الجامع لأحكام القرآن ج١٤ ص ٥٥ وابن تيمية: مجموع الفتاوى ج١١ ص ٥٦٩ المملكة العربية السعودية. والغزالي: إحياء علوم الدين ص ١١٤٧.

٣٣- د. محمد عمارة: الإسلام والفنون ص ٨٥.

٣٤- الغزالي: إحياء علوم الدين ١١٣١، ١١٣٢.

٣٥- د. محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة ص١٠٩ – ١١٢.

٣٦- سورة الأنبياء آية ٥١ – ٥٨.

٣٧- سورة الإسراء آية ٨.

٣٨- القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ج ٤ ص٢٧١ دار الكتب المصرية.

٣٩- سورة سبأ آية ١٢، ١٣.

٤٠- سورة آل عمران آية ٤٨، ٤٩.

٤١- د. محمد عمارة: الإسلام والفنون ص ١١٢.

٤٢- رواه الإمام أحمد.

٤٣- رواه البخاري ومسلم والنسائي والإمام أحمد.

٤٤- رواه الامام أحمد.

٤٥- رواه الإمام أحمد، ومثله مروي عند البخاري ومسلم وأبو داود والنسائي وابن ماجه.

٤٦- د. محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة ص ١٢٥،١٢٦.

٤٧- القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ج ٨ ص ٢٧٢.

٤٨- الإمام القرافي: شرح المحصول ص ١٥ طبعة حلب عام ١٩٦٧م.

٤٩- د. أحمد عطية: القاموس الإسلامي ج ١ ص ٤٧١ مكتبة النهضة المصرية.

٥٠- د. أحمد شوقي الفنجري: الإسلام والفنون ص ١١٦، ١٦٧ مصر عام ١٩٩٨م.

٥١- محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون ص ٥٧، ٥٨.

٥٢- سورة فصلت آية ٤٩.

٥٣- سورة البقرة آية ١٥٥، ١٥٦.

٥٤- محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون ص ٦١، ٦٢.

٥٥- سورة الحجرات آية ١١.

٥٦- د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص ٢٢ دار النهضة العربية عام ١٩٨١م.

٥٧- See:Rader, M &J ESSUPE B:Art and human values op.cit , p.214 وانظر د.رمضان الصباغ: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفنون ص ١١٣ وما بعدها مجلة عالم الفكر ج٢٧ العدد١ الكويت يوليو عام ١٩٩٨م.

٥٨- السابق ص ٢١٤.

٥٩- جونسون روف: الجمالية، ضمن موسوعة المصطلح النقدي ترجمة عبدالواحد لؤلؤة ج ١ ص ٢٦٩ بغداد عام ١٩٨٢م.

٦٠- د.رمضان الصباغ: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن ص ١١٦.

٦١- Rader, M & Jessup, B:Art and human values prentic Hall N,Y.1967 p. 212

٦٢- Hospers,j. problems of aesthetics in ENC of.VOL.1 ,the MACMILLAN co. the free press N.Y 1972.P.50

٦٣- see: Simmon Ernest J: Introdion to Tolstoy,swriting pheonic Book the University of . chicago 1969 p.123& 124 وانظر د. جمال الصباغ: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن

ص ٨٦– ٨٧.

٦٤ـ المرجع السابق ص ٨٧.

٦٥ـ السابق ص ٢١٨.

٦٦ـ د. عز الدين إسماعيل: الموسوعة النقدية.. الأدب وفنونه ص ١٩٥.

٦٧ـ ابن منظور: لسان العرب، والمعجم الفلسفي: مجمع اللغة العربية القاهرة عام ١٩٧٩.

٦٨ـ الموسوعة السوفييتية، بإشراف روزنتال. و. ب. يودين، ترجمة سمير كرم مادة الجمال والأخلاق بيروت عام ١٩٧٤م.

٦٩ـ د. محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة ص ١٠ ـ ١٢.

٧٠ـ د.عز الدين إسماعيل: الموسوعة النقدية ص ١٩٥.

٧١ـ Kant,1: Critique of judgment ,op. Cit,p 252

٧٢ـ See:Hospers, J:problem of aesthicsetic, cit ,p. 50- 51

٧٣ـ وانظر د. رمضان الصباغ: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن ص ٩٤، ٩٥.

٧٤ـ د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٧٣ مصر عام ١٩٨٥م.

٧٥ـ محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٦٩، د.عبد الفتاح الديدي: فلسفة الجمال ص ٣٠.

٧٦ـ Kant,1: Critique of Judgment ,op. Cit, p.253- 259

٧٧ـ سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهج ص ١٧ – ١٨ دار الشروق بيروت عام ١٩٧٨م.

٧٨ـ السابق ص ١٨، ١٩.

٧٩ـ محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ٦٢.

٨٠ـ سورة آل عمران آية ١٤.

٨١ـ سورة الكهف آية ١٤.

٨٢ـ سورة القيامة آية ١٥.

٨٣ـ محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون ص ٦٩ – ٧٦.

٨٤ـ سورة القصص آية ٧٧.

٨٥ـ محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون ص ٧٨.

٨٦ـ سورة آل عمران آية ١٠٤.

٨٧ـ سورة آل عمران آية ١٧٣.

٨٨ـ د. مصطفى هدارة: مجلة دارين العدد الأول ص ٧٧ – ٧٨.

٨٩ـ السابق ص ٨١.

٩٠ـ سورة المؤمنون آية ١١٥.

٩١ـ سورة الحديد آية ٢٠.

٩٢ـ سورة النحل آية ١٢٥.

٩٣ـ محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون ص٨٣ – ٨٤.

٩٤ـ سورة الرعد آية ١٧.

٩٥ـ سورة الأعراف آية ٣٢.

٩٦ـ سورة التوبة آية ١٠٥.

٩٧ـ محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون ص ٩٧ – ٩٩.

٩٨ـ سورة البقرة آية ١٤٣.

القسم الثاني: المجـــالات

الفصل الثالث
الإسلام والشعر

الفصل الرابع
القصة والمسرحية
أولاً: القصة العربية.
ثانياً: المسرحية.

الفصل الخامس
العمارة الإسلامية

الفصل السادس
التصوير والزخرفة الإسلامية

الفصل السابع
الخط العربي والرقش (الأرابيسك)

الفصل الثامن
الموسيقى العربية

الفصل التاسع
الفنون التطبيقية الإسلامية

الفصـــل الثالث

الإســلام والشــعر

الإسلام والشعر

الأدب بصفة عامة لون من ألوان الفنون، وهو أكثر شيوعاً وتأثيراً وشعبية، لأنه يضم الشعر وأنواع النثر الفني كالقصة والمسرحية والمقالة والخاطرة وترجمة الحياة وغيرها، وعلى الرغم من اختلاف التعاريف التي وضعت للأدب في مختلف العصور، إلا أننا نستطيع أن نستخلص منها سمات أساسية للعمل الفني الأدبي.

وأهم هذه السمات «الصورة الفنية» المؤثرة والتي تتشكل من عناصر عدة أولها اللغة المنتقاة، حيث تؤدي اللفظة الموحية المؤثرة وظيفة خاصة، هذه اللفظة لا تقوم بذلك وحدها ولكن بارتباطها العضوي مع باقي الألفاظ في نسق معين، وبما تعكسه من فكرة، وتثيره من خيال، وبما تحركه من عاطفة، وتولده من اندماج.

فالصورة الفنية تكاد تكون تجربة حية يحدث فيها ـ كما يقول أحد الباحثين(١) ـ نوع من التمازج بين الأديب والمتلقي، ولون من ألوان الحوار، والتفاعل الخصب، تلك التجربة الحياتية في إطار هذه الصيغة الفنية تبدو جديدة شيقة، وتكشف الكثير عما غمض في حياتنا العامة، وعلاقاتنا العديدة المتشابكة، وتضفي على وجودنا ثراء ومعرفة ومتعة، ومن الوهم أن نتصور أن هذا الأثر الجمالي هو كل شيء، إنه وثيق الصلة بنفوسنا وحركتنا، وبعواطفنا وتوجهاتها، وبأفكارنا ونموها، وبأرواحنا وسموها.

وإذا كان إحساسنا بالمتعة والجمال في حد ذاته أثر إيجابياً، إلا أنه يظل فردي النزعة، محصور الطاقة، محدود الفاعلية، إلا إذا حرك في داخلنا البحيرات الراكدة، وأشعل النيران الخامدة، فانطلقنا إلى مواقف جديدة، وبدأنا الرحيل إلى آفاق وعوالم أكثر حيوية ودفئاً، وحاولنا أن نتفيأ

ظلال واقع يمور بالحركة والتطلع(٢).

والأدب ـ من بين الفنون ـ لا يتصل في منشأ محاولاته الأولى وتطورها المبكر بالتجريب، إنما يتصل بالتجريد، ويرتد ذلك في المقام الأول إلى اختلاف أداته ـ اللغة ـ عن أدوات الفنون الأخرى.

وللفنون كلها ـ ومن بينها الأدب ـ خصائصها المشتركة، باعتبارها نشاطاً إنسانياً نوعياً واحداً له حقائقه من حيث عملية الإبداع، وله آثاره من حيث الوظيفة الاجتماعية، لكن هذه الفنون تتمايز بأدواتها. فإذا كان الفن يصدر عن العمل الاجتماعي مثلا، فإن دراسة أدوات الفنون من ناحية صلتها بالعمل، ومن ناحية طوابعها الخاصة تعد بداية ضرورية لفهم طبيعة الفن عامة ونوعية كل فن على حدة خاصة.

ولقد غلب على التشكيل ذي الصبغة الجمالية اتصاله بأدوات العمل والتعامل مع الطبيعة والسيطرة عليها، لذلك كان الرمز بالنقش والرسم والنحت ارتقاء لأدوات العمل وتطوراً لصلة الإنسان بعالمه الطبيعي وخاماته(٣). أما أداة الأدب ـ اللغة ـ والتي تجلت فيها عبقرية العرب الأولى فهي أعظم أدوات الإنسان في تعامله مع عالمه وفي السيطرة عليه، لكنها ليست (أداة عمل) كأدوات الإنتاج، إنما هي أداة أعم، تقف وراء العمل الاجتماعي كله، ووجودها شرط قيام المجتمع، وهي ليست نتاجاً طبيعياً، بل هي نتاج اجتماعي يمثل تطورات خاصة تتحدد في ضوئها طبيعته. كما أن تطور هذه الأداة من النافع إلى الجميل، من مجرد (تسمية) الأشياء أي القدرة على تكوين المفهوم والتعميم والتجريد والرمز يتخذ شكلاً خاصاً.

لم يتضح للغة (بعدها الفني) إلا بمرور ملايين السنين من التجربة الروحية والاجتماعية والمعاناة الذهنية والجمالية، ومن النضج النفسي والعضوي للإنسان. وكان تطور اللغة عبر ذلك كله يمثل واحدة من أمجد الحقائق في تاريخ البشرية(٤).

الشعر الجاهلي:

من هنا يمكن أن ندرك مدى التطور النفسي والثقافي الذي وصل إليه العرب قبل الإسلام، فقد تمثلت عبقريتهم، عامة، وفي الشعر كفن أدبي إبداعي على وجه الخصوص، فالشعر هو علم العرب المسجل لأيامهم ووقائعهم وأنسابهم وأحسابهم وقيمهم، والمجد لآمالهم وأفكارهم. وهو ما سجله ابن سلام منذ وقت مبكر حين قال:

«وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»(٥).

والشعر مقوم من مقومات «الرجل المثالي» عند العرب، فالرجل الكامل في نظرهم هو

«الذي يكتب ويحسن الرماية ويحسن العلوم ويقول الشعر»(٦). وكانت أسمى أوسمة الشرف التي يضعها المجتمع الجاهلي على أحد أفراده أن ينعت بأنه شاعر فارس(٧)، ومن هنا كانت أهمية الشاعر في المجتمع الجاهلي فقد «كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ويتباشر الرجال والولدان»(٨).

وكان الشعر يرفع من مكانة صاحبه ويخلده يقول دعبل الخزاعي:

يموت رديء الشعر من قبل أهله... وجيده يبقى وإن مات قائله

ولذلك فقد نهوا عن التعرض للشعراء بسوء خشية ألسنتهم. قالوا: «لا ينبغي لعاقل أن يتعرض لشاعر فربما كلمة جرت على لسانه فصارت مثلاً لآخر الأبد»(٩).

وهناك أخبار كثيرة تدل على أن العرب كانوا يقدسون الشعر. ويعتقدون أن هذا التقديس مستمد من أصله الديني، ولذا كانوا ينشدونه على موتاهم(١٠).

وفي رأي «بروكلمان» أن موضوعات الشعر الجاهلي تطورت من أدعية وتعويذات، وابتهالات للآلهة في هذا المجتمع إلى موضوعات مستقلة(١١). وفي المصادر الأدبية الكثير من الأخبار التي تبين ما كان يحظى به الشعراء من مكانة رفيعة في هذا المجتمع(١٢).

إذن نشأ الشعر في العصور المبكرة من تاريخ البشرية ليكون تعبيراً عن دهشة الإنسان في مواجهة الظواهر الغامضة في النفس والكون والمجتمع، ولكي يجسد فيه الشاعر أحزانه وأفراحه وأحاسيسه البسيطة والمركبة على السواء، كما أن الشعر ملازم لطقوس العمل والعبادة والولادة والموت والحب.. إنه إذن نسق لغوي ينتمي إلى أعمق مظاهر الحياة من ناحية وهو طموح بالغ الجمال لكسر الطوق عن محدودية الوجود من ناحية أخرى.

ولهذا نظر الشعراء والأدباء والبلغاء إلى الشعر باعتباره يؤدي أوسع ما يمكن تصوره خاصة في العصور الأدبية العربية في العصر الجاهلي وفي عصور الازدهار العربية والإسلامية.. فهو إذن هاجس جمالي لغوي يرتبط بتجربة الإنسان في تنوعها وعمقها وسموها إلى المطلق.

من هنا كان النظر إلى الشعر يتسم بقدر من المرونة سواء من ناحية وظيفته أو من ناحية صياغته..فمن حيث الدور لم يقف الشعر بمعزل عن حركة الحياة وخصوصيتها في كل عصر من عصوره فهو قد عبر عن واقع القبيلة في العصر الجاهلي، ولكنه أيضاً كان لساناً للقلب الإنساني

في مواجده الذاتية وتمرده على الواقع من حوله كما فعل طرفة بن العبد وعبر عن طموح اجتماعي نحو فكرة العدالة كما نرى عند عروة بن الورد شاعر الصعاليك وفي صدر الإسلام وقف الشعر إلى جانب الدعوة الجديدة من خلال شعراء مثل حسان بن ثابت الذي قال:

وإنما الشعر عقل المرء يطرح... على المجالس إن كيسا وإن حمقا
وإن أجود بيت أنت قائله... بيت يقال إذا أنشدته صدق

وفي عصر بني أمية حيث اتسع ملك الدولة العربية والإسلامية واختلطت الثقافات العربية والفارسية والرومية تأثر الشعر وانفعل وصور هذا التفاعل في تطور جديد في أشكاله ومضامينه واتسعت أبوابه وأغراضه باتساع الحياة وشؤونها(١٣).

الشعر في الإسلام:

كان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) من وراء الشعراء المسلمين، يؤيدهم ويشد أزرهم، ويوجههم إلى ما يوافق الإسلام، ويرد عن المسلمين هجاء المشركين وأذاهم . لقد كان يدرك أثر الشعر في تلك المعارك، وتأثيره في نفوس العرب، فحث شعراءه على هجاء الكافرين، والتصدي لهم، ليشفي صدور المسلمين، ويرفع عن كواهلهم ما يثقلها من تلك الأشعار، فكان يقول لهم: «قولوا مثل ما يقولون لكم»(١٤).

ونتيجة هذا الصراع الشعري تبلور فن النقائض التي وجدت بذرتها الأولى قبل الإسلام بين شعراء هذيل وبين شعراء الأوس والخزرج وغيرهم من الشعراء الجاهليين، فكان ينقض شاعر ما قاله شاعر آخر، بضد ما جاء به الأول ملتزماً البحر والقافية والروي الذي اختاره الشاعر الأول. لقد اتخذ الصراع بين شعراء مكة والمدينة في أكثر الأحيان صورة المناقضات الشعرية وفي بعض الأحيان صورة المراجزات.

وقد تميزت المناقضات الإسلامية بسمو الموضوعات التي عالجتها، ونبل الغاية التي قصدت إليها، فموضوعاتها هي الإسلام ودعوته، وغايتها إخراج الناس من الظلمات إلى النور، ومن ضيق الكفر إلى سعة الإسلام. معظم تلك النقائض ظهرت في ظل الأيام الإسلامية، وأبرز شعراء المسلمين الذين شاركوا في تلك النقائض هم حسان وكعب بن مالك.

أما شعراء قريش فهم أبو سفيان بن حرب، وعمرو بن العاص وهبيرة بن أبي وهب وضرار بن الخطاب(١٥).

وقد ورد الحديث عن الشعر والشعراء في القرآن الكريم في ستة مواضع. وردت كلمة «شعر» مرة واحدة في سورة يس في قوله تعالى: «وما علمناه الشعر وما ينبغي له، إن هو إلا ذكر وقرآن مبين»(١٦).

وليس في الآية الكريمة ما يقلل من قيمة الشعر من حيث هو فن من فنون القول عرف به العرب، واشتهروا به وإنما هي تأكيد من الله سبحانه وتعالى بأن القرآن الكريم وحي من الله نزل على قلب الرسول الكريم، وتنزيه له صلوات الله عليه من أن يكون شاعراً.

ووردت كلمة «شاعر» في أربعة مواضع من الكتاب الكريم في سورة الصافات والأنبياء والطور والحاقة (١٧). كما وردت كلمة «الشعراء» في موضع واحد «والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون»(١٨).

وقيل إنه بعد أن نزلت هذه الآية الكريمة توجه حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وكعب بن مالك إلى رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وهم يبكون وقالوا له: «قد علم الله حين أنزل هذه الآية أنا شعراء، فتلا النبي (صلى الله عليه وسلم) قوله تعالى بعدها: «الذين آمنوا وعملوا الصالحات» قال: «أنتم» «وذكروا الله كثيراً». قال: «أنتم» «وانتصروا من بعد ما ظلموا» قال: «أنتم»(١٩).

وواضح من هذه الآية أن القرآن الكريم إنما يهاجم شعراء المشركين الذين كانوا يهجون الرسول الكريم ويهاجمون الإسلام، فهي ليست حكماً عاماً على الشعراء جميعاً بدليل ذلك الاستثناء الذي تختم به والذي يستثني فيه القرآن الشعراء المؤمنين. والأمر الذي يتفق عليه المفسرون أن هذه الآيات مرتبطة بالمعركة الهجائية التي كانت تدور بين شعراء المسلمين وشعراء مكة المشركين، ومن التف حولهم من شعراء القبائل «ولذلك لا يصح أن تفهم على إطلاقها وإنما يجب أن تفسر في ضوء أسباب نزولها»(٢٠).

والإسلام بريء من تلك التهمة التي وجهت إليه، فهو لم يقلم أظفار الشعراء ولم يقف في طريق الشعر الذي كان مفخرة من مفاخر العرب، وإنما قلم أظفار الشر في المجتمع العربي ومعها أظفار الشعر الذي يدور حول الشر وما يتصل به (٢١).

وقد وصل إلينا كثير من الأحاديث النبوية، يتحدث فيها النبي عن الشعر والشعراء، ومن ذلك قوله: «إن من البيان لسحراً، وإن من الشعر لحكماً» تعليقاً على أبيات العلاء بن الحضرمي.. وفي تعليق رسول الله (صلى الله عليه وسلم) إعجاب بحكمة الشاعر، وإقرار بسحر بيانه، وتوضيح لتأثير الشعر وأسره. وقد روي الحديث بصورة أخرى تعطي الشعر قيمة

توضيحية لمواطن استعمال الكلمات، فقد روي «إن من الشعر لحكمة، فإذا ألبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه في الشعر، فإنه عربي»(٢٢). وثمة حديث يبين منزلة الشعر حيث يقول: «الشعر بمنزلة الكلام، حسنه كحسن الكلام، وقبيحه كقبيح الكلام»(٢٣).

وانطلاقاً من هذا الحديث وصلت إلينا أكثر من حادثة تبين سنة رسول الله (صلى الله عليه وسلم) حين كان يرى خروج الشعراء على القيم والمفاهيم الإسلامية الجديدة، أو أي دعوة منهم إلى ما كانوا عليه من قيم ومفاهيم جاهلية، حيث كان ينكر عليهم ذلك، ويوجههم نحو الصحيح من القول، والحسن من الكلام، بمقياس إسلامي جديد.

فعندما يسمع كعب بن مالك يقول:

مدافعنا عن جذمنا كل فخمة... مدربة فيها القوانس تلمع

ينكر عليه اتجاهه نحو العصبية القبلية، التي هي من آثار الجاهلية، ويطلب إليه أن يبدل كلمة «جذمنا» بكلمة «ديننا»، ويفعل ذلك كعب، وينشرح صدره فرحاً لهذه الملاحظة القيمة(٢٤). نحن نعرف أنه كان له تقييم بالنسبة للشعراء الذين وقفوا يجاهدون بألسنتهم من أجل نصرة الدين الجديد «أمرت عبد الله بن رواحة بهجاء قريش فقال وأحسن، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن، وأمرت حسان بن ثابت فشفى وأشفى»(٢٥).

ومعنى هذا أنه لم يطلب من علي بن أبي طالب أن يدخل مع المشركين معركة الهجاء، وذلك لأنه كان يعرف قدراته الفنية. وروى عمر بن الشريد عن أبيه قال: ردفت وراء النبي (صلى الله عليه وسلم) فقال: هل معك من شعر أمية بن أبي الصلت شيء؟ قال: نعم. قال: هيه فأنشدته بيتا، قال: هيه. حتى أنشدته مائة بيت، فقال: لقد كاد يسلم في شعره(٢٦). وسمع رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يوماً جارية لحسان بن ثابت تغني بالشعر وتلهو فتبسم ولم ير حرجاً في ذلك (٢٧).

وخاطب شعراء الإسلام: «اهجوا بالشعر، إن المؤمن يجاهد بنفسه وماله، والذي نفس محمد بيده كأنما تنضحونهم بالنبل»(٢٨). وخاطب حساناً: «اهج المشركين فإن روح القدس معك، وقال له: إن روح القدس لا يزال يؤيدك ما نافحت عن الله ورسوله»(٢٩).

وكان عليه السلام يحسن الإصغاء إلى الخنساء يقول لها: «إيه يا خنساء، ويروى أنه عليه السلام أنشد قصيدة قيس بن الخطيم فلما وصل المنشد إلى قول الشاعر:

أجالدهم يوم الحديقة حاسراً ... كأن يدي بالسيف مخراق لاعب

قال: هل كان كما ذكر؟ فلما قيل له: نعم، شهد له(٣٠). ومعنى هذا أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) كان يتعامل مع الصدق في الشعر كميزان مقدم من موازين الشعر، وقريب من هذا ما يروى عن أن حسان بن ثابت وصف نفسه بالشجاعة، فما كان من الرسول (صلى الله عليه وسلم) إلا أن ضحك؛ لأنه كان يعرف أنه غير محارب.

وكان لرسول الله (صلى الله عليه وسلم) العديد من المواقف مع الشعراء تدل على تقديره للكلمة الطيبة وتذوقه للمعاني الجميلة والصور المضيئة، ومن ذلك مقولته الشهيرة: إن أصدق كلمة قالتها العرب في الجاهلية: «ألا كل شيء ما خلا الله باطل». وهي شطرة من بيت شعري للشاعر المخضرم لبيد بن ربيعة (وهو من شعراء المعلقات في الجاهلية وقد أدرك الإسلام وعمّر طويلاً حتى توفي في خلافة معاوية) والشطر الآخر من البيت تقول: «وكل نعيم لا محالة زائل» فكان الرسول إذا سمعها يقول: «إلا نعيم الجنة».

أما أفضل شعر كان يعجب الرسول (صلى الله عليه وسلم) فهو شعر الحكمة ومكارم الأخلاق، ولهذا يروى أن النبي أنشد قول عنترة: ولقد أبيت على الطوى. حتى أنال به كريم المأكل، ثم قال: «ما وصف لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلا عنترة». وما ذاك إلا لشجاعته وعزة نفسه. كما كان يعجب بشعر أمية بن أبي الصلت في الحكمة ويقول عنه: «آمن لسانه وكفر قلبه» وذاك لأن أمية كان يطمع في النبوة وعندما بعث النبي كفر به حسداً وحقداً.

ومن المعروف أنه أحسن الاستماع كأروع ما يكون الاستماع لكعب بن زهير وهو ينشد قصيدته المشهورة:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول ... متيم إثرها لم يفد مكبول

مع أنه عليه الصلاة والسلام كان قد أهدر دمه من قبل. فعفا عنه وخلع عليه بردته الشريفة، وقد احتفظ كعب بهذه البردة طيلة حياته ورفض بيعها حتى توفي فاشتراها معاوية من ورثته بأربعين ألف درهم وتوارثها الخلفاء الأمويون فالعباسيون.

وقد روي عنه (صلى الله عليه وسلم) أنه ذم الشعر وحمل على الشعراء، وهون من أقدارهم

في أحاديث اتخذها بعض النقاد دليلاً على أن النبي كان يعادي الشعر والشعراء.. ولكنه في هذه الأحاديث يتوعد الشعراء الهجائين الذين ينهشون أعراض الناس بالباطل وينهجون نهج الجاهلية في المدح والهجاء(٣١).

وقد حرص الخليفة عمر بن الخطاب أيضاً على أن ينهج الشعراء نهجاً إسلامياً، مهتدين بهدي الإسلام سلوكاً وشعراً، حيث يقول: «ارووا من الشعر أعفه ومن الحديث أحسنه، ومن النسب ما تواصلون عليه وتعرفون به ـ فرب رحم مجهولة قد عرفت فوصلت، ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهى عن مساويها»(٣٢).

وكتب إلى أبي موسى الأشعري يقول: «مر من قبلك بتعلم الشعر، فإنه يدل على معالي الأخلاق وصواب الرأي ومعرفة الأنساب»(٣٣). ومن هذه الأقوال المأثورة نرى كيف حرص الإسلام على أن يصدر الشعر من منطلق تمثل القيم الإسلامية والتزام الصدق، ومن أقدم النصوص النقدية التي تمثل هذا الاتجاه قول الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في وصف شعر زهير بن أبي سلمى: «لا يعاظل في القول ولا يتبع وحشي الكلام ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»(٣٤).

فالصدق في القول أصبح من المقاييس الإسلامية الأساسية التي اعتمد عليها الخليفة عمر بن الخطاب في تفضيل زهير على غيره من الشعراء. وموقف الإسلام من الهجاء المقذع والغزل الفاحش وشعر الخمر والمجون واضح كل الوضوح. وفي رواية القرطبي أن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قال: «من أحدث هجاء في الإسلام فاقطعوا لسانه»(٣٥).

وهذا طبيعي فإن الإسلام لم يكن عقيدة دينية فحسب، بل هو أيضا سلوك أخلاقي، يدعو إلى التحرر من الفواحش والرذائل والتمسك بالقيم الإنسانية النبيلة. وعلى هذا الأساس فقد نشأت مقاييس جديدة للشعر إلى جانب معايير فنية أخرى، فما اتفقت فيه روح الشعر مع الدين فهو من الشعر في الذروة، وما خالفه فهو كلام الغواة الذي يكون شرا على صاحبه وعلى الجميع(٣٦).

ولقد حرص الرسول الكريم والخلفاء من بعده على أن يصدر هذا الشعر عن قيم الإسلام التي حث عليها الدين الحنيف فعرضوا العقوبات على من يخرج عن هذه القيم ويترك لشيطانه العنان، فيقول فيما نهى الإسلام عنه، مما يؤسس لمفهوم الرقابة الإسلامية على الفنون، ويعطي لها مشروعية دينية وأخلاقية، ويجعل من خليفة المسلمين أو أميرهم صاحب هذه الرقابة ومتوليها لدى الأمة.

ولذلك نجد عمر بن الخطاب قد تشدد مع أكثر من شاعر، فقد حبس الحطيئة وأقام الحد على البعض، ونفى البعض كأبي محجن الثقفي، وكان هذا النفي أسلوباً قاسياً على الشعراء لأنهم لم يعاملوا به من قبل. وعلى الرغم من أن الإسلام قد أباح للمسلمين هجاء الكفار بمعاني الكفر والضلال، فإنه في الوقت نفسه قد حدّ من حريتهم بوضعه حدوداً لهذا الفن دعاهم للالتزام بها ومراعاتها حرصاً على كرامة الناس وصوناً لأعراضهم والتزاماً بما نهى عنه القرآن الكريم من التعرض للناس باللمز والتنابز بالألقاب في قوله تعالى: «ولا تلمزوا أنفسكم ولا تنابزوا بالألقاب، بئس الاسم الفسوق بعد الإيمان»(٣٧).

وكان للإسلام أيضا موقف من شعراء الغزل فقد رفض النقاد ـ في ضوء التوجيه الإسلامي ـ ما فيه خروج على القيم الخلقية وما يخالف قيم الإسلام وتعاليمه. فالأخلاق من الأسس التي قام عليها الإسلام.. وقد رفض النقاد الشعر الذي رأوا فيه خروجاً على هذه القيم، وفرضوا العقوبات على المجاهرين بفاحش القول، كما فرضوا على المجاهرين بأقذع الهجاء.

وفي المقابل أعطى الإسلام للمرأة حقوقها، ورقق المشاعر، ونظر إلى الحياة باحترام مضيفاً إلى حياة العرب كثيراً من المفاهيم والقيم الجديدة التي عبر عنها الشعر في ظل الإسلام، فقد جاء الإسلام فأحدث ثورة على المفاهيم السائدة التي ألفها العرب وتغنوا بها، فغير الكثير من تلك المفاهيم، وأقام مكانها عقيدة وسلوكاً، ونظاماً جديداً ينير الطريق أمام أبناء الأمة الإسلامية، ويجمعهم على طريق الخير والمحبة والمساواة.

وكان الشعر الديني أبرز الأغراض الجديدة، حيث بدأ الشعراء يتحدثون عن عقائد الدين ومثله العليا، كما كان الوعظ والإرشاد لوناً جديداً حاول شعراء صدر الإسلام الإفادة من شعرهم في تدعيمه ونشره. كما كان شعر الفتوحات كما تمثل في أشعار أبناء الخنساء في معركة القادسية التي استشهدوا فيها من أروع الأغراض الجديدة إضافة إلى الغزل العذري والفخر والحماسة والمدح والهجاء تلك الأغراض التي كانت معروفة من قبل في الشعر العربي، فأتى الإسلام فعمق من أبعادها وتسامى بصورها.

وسوف تنشأ أغراض للشعر جديدة في العصر العباسي وما تلاه، فلا نجد مثلاً شاعراً من شعراء الحضارة الإسلامية يتحدث عن سر الوجود وغرائب الحياة والموت ولغز الوجود بلغة تشف عن الاهتمام العظيم مثل أبي العلاء المعري، ولم يجعلها أحد منهم قطب حياته وكعبة خواطره كما جعلها أبو العلاء، كما سيغزو الشعر آفاقاً جديدة كما تمثلت عند شعراء من الصوفية أمثال رابعة العدوية وابن الفارض وجلال الدين الرومي.

وقد مثل شعر حسان بن ثابت صفحة إعلانية مشرفة ورائعة للإسلام ولحياة النبي في الوقت الذي استخدم فيه هذا الشعر في حرب إعلامية مع المشركين، فقد اعتمد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) على حسان في الرد على شعراء المشركين أمثال عبدالله بن الزبعرى وأبي سفيان بن الحارث، وضرار بن الخطاب وعمرو بن العاص، وقد استطاع حسان أن يكون نداً لهم، وأن يتفوق عليهم. ويظهر أن اعتلاء حسان منصب شاعر الرسول الرسمي جعلهم يصنعون له منبراً خاصاً في مؤخرة المسجد ليقف فوقه ينشد شعره الذي نافح به عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) والمسلمين.

ويستطيع من يستعرض ديوان حسان أن يلمح الجهد الذي بذله في الدفاع بشعره عن المسلمين، فقد هجا ابن الزبعرى وأبا سفيان بن الحارث وأبا جهل بن هشام وآخرين، كذلك هجا اليهود من بني قريظة، وبني النضير، ثم مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) وافتخر بانتصار المسلمين في غزواتهم، ورثى الرسول (صلى الله عليه وسلم) وسعد بن معاذ وشهداء بئر معونة والرجيع. وليس من غزوة من غزوات الرسول (صلى الله عليه وسلم) إلا ونجد فيها لحسان شعراً إما في هجاء المشركين أو مناقضتهم والرد عليهم أو في هجاء المنافقين وكشف أمرهم، وهتك حججهم أو مهاجمة اليهود وفضح ما يدبرون من كائد(٣٨).

ولم يترك حسان حادثة واحدة إلا وسجلها في شعره أو موقفاً إلا وعبر فيه عن رأي الرسول والمسلمين. ولم يكن حسان وحده يفعل ذلك وإنما شاركه شاعران آخران هما كعب بن مالك وعبد الله بن رواحة، غير أن حسان فاقهما في كثرة نظم وكثرة ما أجاد، حتى علت منزلته واحتل من قلب الرسول المكانة الأولى بين الشعراء، ولذلك كان الرسول (صلى الله عليه وسلم) يدعو له قائلا: «اللهم أيده بروح القدس».

وبعد ذلك ونتيجة لاتساع مدلول الثقافة في عهد الخلافة العباسية، واقترانها شيئاً فشيئاً بالمعارف الجديدة والعيون النادرة المرتبطة بالمدنية والعمران، كالطب والفلسفة والجدل والذخائر الحكمية والموسوعات العلمية، فترت حماسة الخلفاء والأمراء والنخبة المثقفة للأجناس الأدبية التقليدية العتيقة، ولذلك وجدنا الذوق الشعري والحس الفني مالا، عند المولدين نخبة وعامة، منذ عصر الرشيد إلى الشعر الرقيق العذب الواضح اللفظ والمعنى، والذي لا يخلو مع ذلك من الموعظة الحسنة والحكمة العميقة، وإن هاتين الخصلتين الجديدتين على الشاعر العربي تجعلان هذا الشعر صالحاً في آن واحد للتأديب والتثقيف وللغناء والتسلية، بل وكذلك لمعالجة أكثر الموضوعات شعبية واتصالاً بالحياة(٣٩).

وبعد حركة الترجمة التي ساعدت المسلمين على الاحتكاك الثقافي بالأمم الأخرى كالفرس والروم واليونان، واحتكاك اللغة العربية المتزايد باللغات الحضارية المترجم عنها، وقد ترجم كثير من الكتب خاصة كتاب الشعر لأرسطو في هذا الوقت، وبعد أن تحرر الشعر العربي من كثير من تقاليده الجاهلية الثقيلة، فصار قادراً على طرق الموضوعات الجادة الرصينة التي تشترطها الثقافة العالية للنخبة الرفيعة والتي انسلت إليها روح الفلسفة الشرقية والملحمة اليونانية انسلالاً(٤٠). وكذا الموضوعات الخفيفة الهزلية التي تحفل بها الثقافة الشعبية ويعج بها الزقاق الإسلامي (٤١).

ماهية الشعر وصياغته:

مسألة تعريف الشعر مسألة معقدة لتشعبها وتشابكها واضطراب الآراء حولها، وقد امتلأت كتب النقد ومباحثه بتعريفات كثيرة لا حصر لها. «والباعث على هذا الخلاف هو اختلاف النظر إلى الشعر، فهو يرى من ناحية على أنه وظيفة أساسية من وظائف الحياة، وجهد مبدع متكامل. ويُرى من ناحية أخرى على أنه عمل صناعي خارجي يقوم بحذق آلي خاص»(٤٢).

وأشهر تعريفات الشعر هي أنه «قول موزون مقفى يدل على معنى»(٤٣) أو «ضرب من النسج وجنس من التصوير»(٤٤) أو «أن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز»(٤٥) أو «أن الشعر ليس عملاً سهلاً ساذجاً كما يعتقد كثير من الناس، بل هو معقد غاية التعقيد. هو صناعة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد»، ما يزال النقاد، منذ أرسطوطاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد ومقاييس»(٤٦).

وقد يكون الشعر كما عرفه إليوت، بأنه «ليس إطلاقاً للانفعال، لكنه هروب من الانفعال. إنه ليس تعبيراً عن الشخصية ولكنه هروب من الشخصية»(٤٧). وعلى رأي «جونسون»: «يكون الشعر هو الأدب الموزون وأنه فن توحيد السرور مع الحقيقة باستخدام الخيال.. وجوهره الاختراع» أو كما عرفه «ماكولاي» بـ «أنه فن استخدام الكلمة حيث ينتج عنها إيهام الخيال، وأنه الفن الذي يستخدم الكلمة لتؤثر نفس التأثير الذي يحدثه الرسام باستخدام الألوان»، كما قال عنه «كارليل» بأنه «الفكرة ذات الطابع الموسيقي» أما «شيلي» فعدّه «تعبير الخيال عن نفسه»(٤٨).

وهذه التعريفات على الرغم من تعددها واقتراب بعضها من بعض في أحيان قليلة تبدو غير

مقنعة لأنها في الأصل تحاول تحديد شيء ليس من خاصته ولا من طبيعته التحديد. إن في الشعر «خصوصيات» لا نجدها في النثر. هذه الخصوصيات هي التي تجعلنا أمام شيء نسميه الشعر وآخر النثر، إن القصيدة هي بمثابة فيض شعوري هائل نحسه وراء الكلمات التي تكون الإطار الموسيقي لهذا الفيض الذي يحتاج بدوره إلى حدة انفعالية يتغلغل بواسطتها إلى المتلقي أو القارئ.

وقد ينطبق هذا على النثر انطباقه على الشعر، وهو لهذا قاصر عن إعطاء المتلقي فكرة واضحة عن الشعر. وهذا ما دفع بعض النقاد ونحن نوافقهم على هذا، إلى تجنب وضع تعريف للشعر واستهجان هذه المحاولة إذ «من الخطأ البين أن يقسم النقاد الفن المتوسل باللسان إلى الشعر وإلى نثر فني على هذا الأساس العجيب وهو أن الشعر هو الذي يختص بالموسيقى أما النثر فمرسل عاطل عن هذه الموسيقى»(٤٩).

فالأدب في ظل هذه النظرة وحدة كاملة مهما اتسعت دائرته. وأنه كغيره من الفنون الجميلة لا يختلف عنها إلا في وسيلة التعبير واللسان أو اللغة المنظومة، وأنه في شعره ونثره الفني يقوم بالكشف عن التجربة لصاحبها، ثم لمن يتلقاها ويتذوقها. وبهذا الفهم لا نجرد النثر الفني من الموسيقى التي هي صفة أصيلة في اللغة المنظومة قبل أن تكون خصيصة من خصائص الأدب. ولا نقصر الموسيقى على الشعر وحده، ويكون التفريق بينهما على أساس نفسي. فإن الموسيقى في الأدب ترتفع عن مجرد موسيقى لغوية لسانية، وتستعين بدلالات أخرى غير مجرد دلالات المخرج والنبرة، توجد في الترديد والمماثلة والمشاكلة والمقابلة والتوقف والاسترسال والإيقاع، وهي تصاحب الشعور المعبر عنه وتساير جيشانه، وتحكي درجته ومقداره، والشعر هو الجانب الذي يحكي هدأة هذا الانفعال، وتقف في منزلة بين المنزلتين انفعالات متوسطة بين العنف والهدوء، تأخذ من خصائص النثر الفني على السواء.

والمقترب من النثر هو «النثر الشعري» ولذلك ينتهي ناقد حديث «إلى أنه لا يمكن أن توضع حدود وتعاريف جامعة كما يذهب المنطق في ميدان الفن الجميل، ولا يمكن أن ترسم خطوط فاصلة بين نوع ونوع من الفنون»(٥٠).

أما بالنسبة للصياغة الشعرية فقد برزت فئة من النقاد في العصر العباسي، تنظر إلى هذه المسألة على أنها ضرب من التصور الذهني، الذي يقوم به الشاعر قبل أن يبدأ بنسج أشعاره، وهذا المنحى النظري المجرد عائد في الأساس إلى تأثر هؤلاء النقاد بنظرية العقل الإسلامية..إن العقل في نظر العلماء مرتبط بصور كثيرة في نتاج المفكرين والنقاد والشعراء والمسلمين على حد سواء.

ففي مجال النقد الأدبي بدأت نظرية العقل ـ كما يؤكد على ذلك ناقد معاصر(٥١) ـ تؤثر

في منحى عدد من النقاد الذين حاولوا تحديد منطق للشعر يوافق إلى حد بعيد التوجه الإسلامي في نظرته إلى العقل إذ إن العقل غريزة تحتاج إلى خبرة ومعرفة، ومصدر الخبرة والمعرفة إنما يتحدد بالعقيدة والتعليم والأخلاق التي انطوى عليها القرآن الكريم.

من هنا بدأ الاهتمام الواسع بالدراسات القرآنية منذ العصر العباسي ينصب على إبراز ما يتضمنه القرآن من تعاليم وأخلاق وقيم فنية ولغوية لتكون زاداً كافياً للعقل. وهذه الدراسات كشفت جوانب واسعة يلج منها العقل ليتبحر في أمور كثيرة أهمها بالنسبة للنقاد، ما يتضمنه القرآن من أساليب بيانية رفيعة دفعت كثيراً منهم إلى اعتبار هذه الأساليب المثال الذي ينبغي على الشعراء احتذاؤه والنسج على منواله، وليس ذلك فحسب، بل قبس بعضهم كثيرا من المعايير لتطبيقها على الشعراء حتى لكأن الشعر أصبح يقاس بالعقل ويخضع للضبط، فكان معيار الجودة والرداءة في الشعر خاضعاً للعقل فما قبله العقل كان جيداً وما مجه كان رديئاً، ومثل ذلك معيار الصواب والخطأ والجمال والقبح(٥٢). ومن هنا غدا الشعر ألصق بالفضيلة وأقرب إلى الأخلاق.

وهذا إنما يظهر بجلاء عند عدد من نقاد الشعر في العصر العباسي أولهم «قدامة بن جعفر»(٣٣٧هـ) وهذا ما حدا ببعض الدارسين إلى القول بأن قدامة متأثر بالفلسفة اليونانية خصوصاً في حديثه عن معاني الشعر وتقسيمها إلى أقسام أربعة: العقل والشجاعة والعفة والعدل.

وقد وجدوا مسوغاً لذلك أن أفلاطون قد قسم الفضائل التقسيم نفسه، وربما كان اهتمام قدامة بالمنطق والأخلاق سببا آخر رسخ في أذهان الباحثين تأثره بأفلاطون، إلا أن الباحث د. أحمد علي محمد يبرهن على عدم تأثره خاصة وأن أفلاطون في جمهوريته استبعد الشعراء لأنهم يشكلون خطرا على الفضيلة والحقيقة، وهذا الفارق بين المنحى المختلف الذي سلكه كل من قدامة وأفلاطون.

وما يؤكد ذلك أن المعاني المتفرعة من المعاني السابقة مثل الحلم والعلم والسماحة وقلة الشره ليست سوى الأخلاق التي أقرها الإسلام والتركيز عليها في الشعر من شأنه أن يعدل في وظيفته التي تمضي جنباً إلى جنب مع العقيدة، ولذلك فالإسلام في ضوء تعاليم القرآن وجه الشعر توجيها إيجابياً، لقد أراد أن يخلق منه وجها من وجوه الفكر البناء الذي يقر الفضيلة ويدحض الرذيلة.

ولذلك كان إقرار الإسلام لكل شعر يدعم القيم النبيلة التي أتى بها الإسلام، ويعرض عن كل شعر فاسد يثير روح الجاهلية ويزكي نار التناصر والتنازع بين الناس، مما خلق في ذهن حصيف مثل قدامة، الوعي فيما يتصل بوظيفة الشعر الجديدة في الإسلام، ومن هنا ندرك سبب

حصره لمعاني الشعر بهذه الفضائل الأربع «العقل والشجاعة والعدل والعفة»(٥٣).

ولهذا نستطيع القول بأن الأخلاق ليست قيداً على حركة الشعر، ولكن للشعر حرية أن يكون أخلاقياً، وشعراء مثل: أبي العتاهية وشعراء آل البيت وشعراء الحكمة من أمثال أبي العلاء المعري والمتنبي لم يكونوا أبداً بعيدين عن الفكرة الأخلاقية في أشعارهم، وديوان الشعر العربي يفيض بهذه الأشعار التي تتحدث عن جوانب من الأخلاق الإنسانية. ولكن الوقوف عند الكيفية مجردة يغري الجماليين الشكليين بإهدار «تاريخية» العمل الشعري والظاهرة الفنية عامة.

إن الأخلاقيين يسألون: لَمَ أنشأ الشاعر قصيدته، طالبين «معنى» مفارقاً لتشكيله، ومن هنا تضيع «الكيفية» التي هي جوهر الشعر. كما أن الجماليين الشكليين يسألون، كيف أنشأ الشاعر قصيدته طالبين «بناء شكلياً» مفارقاً لسياقه التاريخي الاجتماعي، ومن هنا تضيع «بنية الموقف» وهي الدلالة النهائية «لبنية التشكيل»، فكلا المنحيين ـ الأخلاقي والجمالي ـ مجافٍ للعلم، ولا مجال ـ إذن ـ للتوفيق بينهما.

والسبيل القويم هو.. البدء بالماهيات. وماهية الشعر ـ على ما يرى ناقد حديث(٥٤) ـ هي كيفية خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة. وتتبدى هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات وتنظمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة (الشعرية) في الواقع وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع.

إن الشاعر يسعى إلى أن يثير في اللغة نشاطها الخالق حتى يكمل التشكيل الجمالي الذي يوازي به ـ رمزياً واقعه النفسي والفكري والروحي والاجتماعي.

فالشعر نشاط لغوي ومسعاه إلى تشكيل جمالي يشير بحقائقه إلى دلالات نفسية وفكرية واجتماعية تتخلق باطراد هذا التشكيل ونضجه وتتم بنيتها بتمام بنيته.

والقصيدة «بنية» لغوية مركبة تكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر، ذلك لأن مكونات النشاط اللغوي في القصيدة تتفاعل متجهة إلى إنجاز التشكيل الجمالي، في الوقت الذي تنجز فيه بنية الموقف. وفي هذا ما يعين على معنى لوحدة القصيدة. فالكل يفسر أجزاءه، أي أن البناء اللغوي للقصيدة يفسر عناصر النشاط اللغوي ومكوناته، كما يفسر دور هذه العناصر ومكوناته، البناء اللغوي المحقق للتشكيل الجمالي في القصيدة.

ولذلك نجد عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) في نظريته «النظم» يرى أن الألفاظ ترتبط بالمعاني من خلال النظم، وأن الإبداع الفني لا يتم بإفراغ المعاني المتناثرة في قوالب شعرية كيفما اتفق، وانما هـ كل وجداني متماسك، متناسق، ولكل جزء دلالته، وهي دلالة ترتبط بالكل

ارتباطاً عضوياً(٥٥).

وفي تشكيل الشعر نجد جانبين يتجلى الأول في كيفية تعامل الشاعر مع أداته ــ اللغة ــ حيث يتبدى في نشاط لغوي يتحقق، في العمل الشعري أنظمة لغوية، ينتج «التركيب» من تفاعلها وتآزرها.

هذه الأنظمة اللغوية ــ صوتية، صرفية، نحوية، هي الجانب التركيبي من السياق الشعري، درس جماليات النظام الصوتي، ببيان تشكيلات الحروف وطاقاتها (النغمية)، والدور الإيقاعي والجمالي للمقاطع، ودور التغير الصوتي في التكوين الموسيقي (علاقة البناء الصوتي بالبناء الموسيقي) ودور (الصوت) عامة في الإيقاع الشعري متآزر مع التشكيلات العروضية ومتجاوزاً لها. ودرس جماليات النظام الصرفي، ببيان الوظيفة الجمالية والفعالية التركيبية «للصنعة»، ودور تشكيلات «الصيغ» ــ وتشكيلات العناصر الأخرى من النظام الصرفي ــ في التركيب.

وكذلك درس جماليات النظام النحوي، ببيان طرائق تكوين الجمل وخصائص تأليفها، ودور «نظم» الكلمات ومواقعها النحوية في التركيب، وأثر فاعلية النظام النحوي عامة في خلق علاقات تركيب جديدة(٥٦).

وينتج الشاعر بذلك شكلاً «معرفياً» خاصاً. هذا الشكل المعرفي الخاص هو نفسه ثمرة لتعرف خاص على الواقع. وهذا الضرب من المعرفة بالواقع، الذي يحصله الشاعر، يرتد مصدره إلى صلة الشاعر الجمالية بواقعه.

إن ماهية هذا الضرب الخاص من المعرفة ماهية جمالية، ومادته الطبيعة والمجتمع بمظاهرهما وظواهرهما، ومجاله الحياة النفسية العاطفية الروحية، وأداته القوى المدركة والطاقات الذائقة.

هذا الضرب من المعرفة هو سبيل العارف الجمالي إلى اجترار خبرات جمالية نتاجها الوعي بالتجانس والتآلف، والوعي بالموازاة والتوازن في اتجاه تحصيل عناصر النسبة والتماثل والتطابق، وفي اتجاه الوعي بالتكوينات والنماذج والأنماط.

ويؤهل نضج هذه الخبرات التعرف الجمالي للوصول إلى «معارف» جمالية أعقد، ويؤهل الوعي الجمالي لتحصيل هذه المعارف الجمالية: الوعي بحقيقة «التناظر»، والوعي بحقيقة «التناغم والانسجام»، والوعي بحقيقة «التناسب»، والوعي بحقيقة «الإيقاع»، كذلك فإن نضج هذه الخبرات الجمالية يؤهل الوعي الجمالي لتحصيل الوجوه الأخرى من علاقات العناصر الجمالية، وهذه الوجوه هي التنافر، والنشوز، والتناقض.

ومن هنا لا يكون غريباً أن نجد عبد القاهر الجرجاني يجعل «التناسب» مقياساً للإبداع في الصياغة الفنية لإخراج التعبير في أجلى صورة وأبدعها. وعنده تلتقي فلسفة اللغة بفلسفة الفن، وتبقى نظريته في النظم صالحة لدراسة الأدب ونقده، لأنها تعتمد على النحو. ولكننا إذا تذكرنا أن علم النحو هو كعلم الجمال، لكل منهما قواعد ثابتة بحسب كل لغة أدبية،أو لغة فنية، تكون لدينا أساساً لتحديد البلاغة والإبداع عنده.

ونجد أبا حيان التوحيدي يضع شروطاً إضافية للإبداع وهي شروط الصنعة أو التقنية ثم يتحدث عن شرط آخر وهو الإتقان والروية فيقول: «لأن من يرد عليه كتابك، فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت، وإنما ينظر أصبت فيه، أم أخطأت، أحسنت أم أسأت، فإبطاؤك غير مضيع إصابتك، كما أن إسراعك غير معفٍ على غلطتك»(٥٧).

ولكن النظم عند الجرجاني يقوم على العقل، أما التناسب عند التوحيدي فيقوم على الحدس. فيؤكد التوحيدي التناسق والتناسب الداخلي في العمل الفني، فهو يرى أن الجمال ليس مجرد تناسب موضوعي بين الأعضاء والأجزاء، بل إن دور النفس في تقرير هذا التناسب هو الأساس. فالجمال عند التوحيدي «كمال الأعضاء، وتناسب في الجزاء مقبول عند النفس»(٥٨).

ويتحدث عن التناسب بين الشكل والمعنى فيقول على لسان أستاذه أبي سليمان: «المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النفس لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق، ألقي ذلك إلى العبارة (الشكل)، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياق الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسناء أو قبيحة، وتأليف مقبول أو مجموع وذوق حلو أو مر»(٥٩).

والجمال يتجلى في التناسب بين اللفظ الحر الخالي وبين المعنى الحر، «ومن فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر، لأنه متى نظم معنى حراً ولفظاً عبداً أو معنى عبداً ولفظا حراً، فقد جمع بين متنافرين بالجوهر، ومتناقضين بالعنصر»(٦٠).

ويذكرنا هذا القول بما أورده الجاحظ في «البيان والتبيين» إذ يقول: «فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»(٦١).

وهذا أبو هلال العسكري مثلاً في كتابه «الصناعتين» يقول: «وليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي. وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم

والتأليف . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً.. ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب والأشعار الرائعة التي ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الأفهام. وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه وجودة مطالعه، وبديع مباديه وغريب مبانيه، على فضل قائله وفهم منشيه. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني».

ويتابع سيره في التدليل على أفضلية اللفظ فيقول: «ودليل آخر على أن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً، دخل في جملة الجيد وجرى مع الرائع..وإذا كان المعنى صواباً واللفظ بارداً وفاتراً، كان مستهجناً ملفوظاً ومذموماً ومردوداً»(٦٢).

ويحدثنا ضياء الدين بن الأثير في كتابه «المثل السائر» عن سر الجمال اللفظي فيقول: «إن الكلام الفصيح هو الظاهر البين. وأعني بالظاهر البين أن تكون ألفاظه مفهومة لا يحتاج في فهمها إلى استخراج من كتاب لغة». ويبني قوله على أنها مألوفة الاستعمال دائرة في الكلام «ذلك لأن أرباب الكلام غربلوا اللغة باعتبار ألفاظها . وسبروا وقسموا فاختاروا الحسن من الألفاظ فاستعملوه».

ولكنه يتساءل من أي وجه ميزوا الحسن من القبيح فاستعملوا الأول وأهملوا الثاني؟ سؤال يجيب عنه بقوله متابعاً ما ذكره سابقاً «إن هذه من الأمور المحسوسة التي شاهدها من نفسها. لأن الألفاظ داخلة في حيز الصوت. فالذي يستلذه السمع ويميل إليه هو الحسن، والذي يكرهه وينفر منه هو القبيح»(٦٣).

فأنت ترى من كلام هذين الإمامين من أهل البيان كيف كان كبار نقاد الأدب قديماً يفضلون اللفظ على المعنى ويجعلون لكل منهما مزايا بلاغية خاصة.. ولكن هل هما حقاً منفصلان، وهل يصح اعتبار اللفظ مجرد ثوب للمعنى يمكننا تجريده عنه ثم الحكم على كل منهما دون الآخر؟

الواقع أنهما كالجسد والروح لا قوام لأحدهما دون الثاني.. فالشعر لا تقوم روعته أو بلاغته على حسن لفظه أو على حسن معناه فحسب، بل عليهما ككل لا يتجزأ. وفي هذه الوحدة كمال جماله اللفظي والمعنوي(٦٤). ولا ينبغي أن ننسى الوحدة الفكرية في الشعر والتي تمثل هدفاً لا يمكن غض الطرف عنه، خاصة في عصرنا الراهن، فقد كان الشعر العربي في شتى عصوره شعراً غنائياً أو قيثارياً Lyric ويمكن وصفه بأنه منظومات تصاغ بشكل قصائد ذات أبيات مستقلة تجري على قوافٍ متماثلة الروي. ويراد بها التعبير عن عواطف ناظمها نحو شخص من الأشخاص أو غرض من الأغراض.

وهذا الشعر الغنائي بطبيعته لا يقتضي رابطاً عضوياً بين أبياته. بل قد يتألف أحياناً من مواقف متنوعة لا علاقة للواحد منها بالآخر غير شخصية الشاعر نفسه، وهكذا وصفه ابن قتيبة في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء»، إلا أن هذا الشعر قد طور من نفسه في العصر الحديث ومما اقتضاه التجديد اليوم أن تكون أبيات المنظومة الشعرية أو أجزاؤها متضافرة على الاتجاه نحو هدف واحد مهما كان ذلك الهدف.

وقد التمس شعراء العصر هذه الوحدة في ثلاثة مناهج شعرية، سنتحدث عنها بعد قليل وهي: المنهج الملحمي، والمنهج القصصي، والمنهج التأملي. وكل من هذه المناهج يرمي بطبيعة تركيبه إلى عرض رئيسي تدور عليه المنظومة وتوجه القارئ إليه.

وفي المفاضلة بين الشعر والنثر نجد أحاديث كثيرة لأبي حيان التوحيدي في مؤلفاته. فنجده في المقابسة «٦٠» من المقابسات يؤكد «التقاطع» بينهما، ففي النثر ظل من النظم، ولولا ذلك لما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلى. وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك لما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه.. ثم إنه يقول قولته الكبيرة التي يمكن أن يتمسك بها شعراء التجربة النثرية الحديثة حيث «إذا كان للشعر وزن هو النظم، فإن للنثر وزناً هو سياق الحديث».

لكنه يعود إلى الموازنة بين النوعين، فيرى بلسان أبي سليمان «أن للنثر فضيلته التي لا تنكر، كما أن للنظم شرفه الذي لا يجحد ولا يسترد، لأن مناقب النثر في مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم في مقابلة مثالب النثر، والذي لا بد منه فيهما: السلامة والدقة، وتجنب العويص، وما يحتاج إلى التأويل والتلخيص».

على أن التوحيدي يرجع إلى تفضيل «النثر» على الشعر لأسباب عديدة، منها اتصال النثر بالعقل واتصال الشعر بالحس، ومنها نزوعه المثالي الأصل حول أسبقية المعنى على المادة، وهو لذلك يتبنى ترتيب أبي عبيد الكاتب النصراني: «ينبغي أن يكون الغرض الأول في صحة المعنى، والغرض الثاني في تخير اللفظ، والغرض الثالث في تسهيل النظم وحلاوة التأليف، واجتلاب الرونق، والاقتصاد في المؤاخاة».

ويرى باحث معاصر(٦٥) أن السبب الرئيسي في تفضيل التوحيدي للنثر على الشعر هو أنه كان ناثراً لا شاعراً، وقد جاءت رسائله ومصنفاته «قصائد منثورة» يشيع فيها من الجمال الفني والطلاوة الموسيقية والأدبية ما لا نكاد نجد له نظيراً في كل تاريخ الأدب العربي(٦٦).

غير أن التوحيدي، مجدداً يعود في كتابه «مثالب الوزيرين» إلى الاعتدال بين النظم والنثر،

حتى وإن شاب هذا الاعتدال نوع من النظرة الأخلاقية التي ترى أن المعيار الضروري هو «الحق» فيؤكد أن الجمال ليس مقصوراً على النثر دون النظم، ولا الحق مقبولاً بالنظم دون النثر، وإنما يعترض على باطل النظم كما يرحب بحق النثر، مادام النثر لا ينتقص من الحق شيئاً، وفي معرض موازنته بين «الشكل» «والمضمون» يوجه نصائحه إلى طلاب البلاغة، أن طالب الأدب عليه: «ألا يقتصر على معرفة التأليف دون معرفة حسن التأليف.. ليترقرق عليه ماء الصدق، ويبدو منه لألاء الحقيقة»(٦٧).

ويفرق التوحيدي بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر على لسان شيخه أبي سليمان، فبلاغة الشعر هي: «أن يكون نحوه مقبولاً، والمعنى من كل ناحية مكشوفاً، واللفظ من الغريب بريئاً، والكناية لطيفة، والتصريح احتجاجاً، والمؤاخاة موجودة، والمواءمة ظاهرة»، أما بلاغة النثر: «أن يكون اللفظ متناولاً، والمعنى مشهوراً، والتهذيب مستعملاً، والتأليف سهلاً، والمراد سليماً، والرونق عالياً، والحواشي رقيقة، والصفائح مصقولة، والأمثلة خفيفة المأخذ، والهوادي متصلة، والأعجاز مفصلة»(٦٨).

وفي الحقيقة فقد بحث النقاد العرب القدامى هذه القضية من زوايا مختلفة، فرأى ابن طباطبا العلوي «أنه لا فرق بين القصيدة والرسالة إلا في الوزن، وأن الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر مرسل». وأنهما يشتركان في موضوعاتهما ومعانيهما، وفي طريقة بنائهما(٦٩). وفاضل الحاتمي(٣٨٤هـ) يميز بين الشعر والنثر مبيناً أن قيمة الشعر أعلى من قيمة النثر(٧٠) وكذلك فعل أبو هلال العسكري (٣٨٤هـ) وأبو بكر الباقلاني في إعجاز القرآن، كما أشار الآمدي (٣٧١هـ) والمرزباني إلى هذه القضية وكذلك عبد الحميد الكاتب وابن قتيبة وغيرهم(٧١).

وهكذا فالشعر تعامل خاص مع الكلمات: يكشف عن طاقاته النفسية والرمزية، بإقامة صلات جديدة بينها، وبإقامة تأثيرات متبادلة وعلاقات وأنظمة ترتيب وتأليف. ويسيطر العمل الشعري ـ قبل تشكيله ـ على الشاعر، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل.

ويقرر لنا ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» حسنات الشعر فيجملها: سهولة اللفظ ـ إصابة التشبيه ـ جودة القوافي، ويضيف إلى ذلك تجنب الضرورات والفضول والتكرير والإفراط في المبالغة والأخطاء المعنوية والعروضية.

ولا يكتفي بهذه الحسنات، بل يحدد للشاعر طريقة يحتم عليه اتباعها، وهي كما جاءت في مقدمة كتابه: «أن يبتدئ بذكر الديار والدمن والآثار، فيشكو ويبكي، ويخاطب الربع ويستوقف الرفيق.. ثم يصل ذلك بالنسيب، فيشكو شدة الشوق وألم الوجد والفراق، ثم يرحل

ويشكو النصب والسهر وسرى الليل، وإنضاء الراحلة.. ثم يتخلص إلى المديح أو غيره من الأغراض.. إلخ». فهذه الطريقة كانت عند من سبقه الطريقة المثلى للنظم، وعلى الشاعر أن يسير عليها ليعد من الفحول، وظلت كذلك مدة طويلة بعد ابن قتيبة.

وفي القرن الخامس الهجري نرى العمود الشعري قائماً على سبعة أركان ذكرها المرزوقي (٤٢١هـ) في شرحه للحماسة ونلخصها عنه بما يلي:

في المعنى: أن يقبله العقل الصحيح، أي أن يكون مستقيماً لا يخالف المعقول. في اللفظ: أن يسلم من الهجنة. أي أن يكون مألوفاً مستعذباً، في الوصف: الإصابة وحسن التمييز، أي أن يكون صادقاً مناسباً للموصوف. في التشبيه: أن يقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ولا ينتقض عند العكس. في الاستعارة: أن يكون المستعار مناسباً للمستعار له ويكتفى بذكر المستعار فقط. في التحام أجزاء الكلام: أن يكون الكلام منسجماً لطيف التركيب حسن التوقيع. في القافية: أن يكون مما يشوقه المعنى واللفظ.

ثم يقول: «فهذه الخصال هي عمود الشعر عندهم فمن لزمها بحق وبنى شعره عليها فهو الشاعر المفلق»(٧٢). ومع أن المرزوقي مسبوق إلى هذه الفكرة من قبل اثنين على الأقل من النقاد وهما القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) والآمدي (٣٧١هـ) إلا أن الفضل يعود إليه فيما يتصل باستكمال جوانب هذه الفكرة.

وتتلخص فكرة عمود الشعر بتلك الضوابط الفنية التي تحكم مسألة صياغة الشعر، وهذه الضوابط تمكن الناقد من إجراء نوع من الموازنة بين تلك المعاني والألفاظ والصور، حتى ولو كان ذلك بصورة جزئية، ويخرج بعد ذلك إلى الحكم بجودة الشعر أو رداءته، ولذلك تتحد عناصر عمود الشعر في الشروط السبعة السابقة التي صاغها.

والنظرة السريعة إلى هذه الشروط أو العناصر تكشف عن الغاية التي يرمي إليها النقاد من وراء صياغة هذه الضوابط، والتي تتمثل بإحالة الشعر إلى قوالب متجانسة في الشكل والأسلوب، إلا أن هذه الضوابط لا تلغي خصوصية الفن الذي يمكن أن يتطور في ضوء هذه الضوابط، فعمود الشعر ما هو غير أساس نظري يرسم للشاعر كيفية تأدية معانيه وأفكاره وصوره وقوافيه(٧٣) على النحو الذي يُرضي به العقل وتقبل عليه النفس.

والأهم من ذلك كله هو ما التفت إليه المرزوقي حين صاغ هذه الضوابط بصورتها النهائية، وقد تمثل ذلك في إيجاده حدوداً عقلية تحكم عناصر عمود الشعر التي تكون الأساس النظري لهذه الفكرة، وقد اصطلح المرزوقي كلمة (عيار) على الحد الذي يصل إلى كل من اللفظ والمعنى

والصورة في الجودة والحسن.

فعيار المعنى عنده أن يعرض على العقل الصحيح، فإذا انعطف عليه مستأنساً بقرائنه خرج وافياً وإلا انتقض بمقدار شوبه ووحشته، وعيار اللفظ الرواية، والاستعمال، وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التميز، وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة(٧٤).

وقد ألح ابن طباطبا على أن يبدأ الشاعر عمله بإيجاد نوع من التصور لماهية المعاني التي يود التعرض لها قبل أن تخرج هذه المعاني إلى الوجود بصورة شعرية، والمقصود من ذلك كما يؤكد أحد الباحثين(٧٥) أن التصور المسبق هو محاولة ضبط ما تأتي به القريحة وما قد تلهمه النفس للشاعر من معانٍ قد لا تتفق والمرمى الشعري الذي يريده العقل، إنه يدعو إلى شيء من الوعي الذي يجب أن يتوافر عند الشاعر فيدفعه ذلك إلى شيء من الانتقاء والاصطفاء ليخرج الشعر وفيه من الصفاء والنقاء ما يدعو لحفظه وشيوعه بين الناس.

ومؤدى دعوة ابن طباطبا هي أن يحكم الشاعر عقله فيما تنتجه القريحة من معانٍ ثم يعاود الشاعر النظر إلى شعره حتى يصل إلى درجة من الانسجام بين المعاني والمباني فيكون ذلك من الأسباب التي تجعل العقل يرضى بهذا النوع من الشعر وتستسيغه النفس، فيتحقق بذلك شرط الجودة والجمال.

يقول ابن طباطبا: «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة، محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه وأثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر، وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا اكتملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق ما بينها بأبيات تكون نظماً لها، وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد وُهي منه، ويبدل كل لفظة مستكرهة بلفظة سهلة نقية»(٧٦).

وهذا الكلام الذي جاء به ابن طباطبا أدخل في باب الصياغة الشعرية التي ينبغي للشاعر أن يقوم بتمهير أدواته فيها على الدوام، ليدل بذلك على شوط قطعه في تمثله في عملية الإبداع في ضوء نظرية العقل التي انعكست عند ابن طباطبا على صورة بدا فيها الشعر وكأنه يسعى إلى تحقيق مبدأ الاعتدال، فالاعتدال لا يأتي إلا بعد جهد عقلي يبذله الشاعر في سبيل تحقيقه. ويكون الشعر في ضوئه متدرجاً في معانيه ملتحماً في أجزائه محققاً شرط الجودة والجمال. وهذا من المعايير التي يقرها العقل ذاته، فما قبله العقل كان تاماً وما مجه كان ناقصاً قبيحاً(٧٧). يقول

د. إحسان عباس: «ولما كان نظم الشعر في رأي ابن طباطبا عملاً عقلياً خالصاً كان تأثير الشعر عقلياً كذلك، لأنه مقصود بمخاطبة الفهم ووسيلته إلى هذه المخاطبة هي الجمال أو الحسن والسر في كل جمال الاعتدال»(٧٨).

ومبدأ الاعتدال الذي ألح عليه هذا الناقد، على أن يتحقق في الشعر ما هو في الحقيقة سوى محاولة لتطبيق بعض جوانب نظرية العقل على النقد الأدبي، فالاعتدال في الشعر يعني الانسجام القائم بين صحة الوزن وصحة المعنى وعذوبة اللفظ بمعنى أن يحقق الشاعر لشعره حداً من الجودة يبلغ درجة متوسطة بين الجمال والنقص.

هذا المبدأ ذاته يحدده النظر الإسلامي بالنسبة لحد العقل، يقول الماوردي: «العقل إذا تناهى وزاد لا يكون فضيلة، لأن الفضيلة هي متوسط بين فضيلتين ناقصتين، كما أن الخير وسط بين رذيلتين، فما جاوز التوسط خرج عن حد الفضيلة»(٧٩).

ومن الإنصاف أن نقول إن بعض علماء البلاغة في ذلك العهد قد نظروا في الشعر والنثر إلى ما وراء الصناعة المحددة بمقاييس بيانية ومحسنات معنوية أو لفظية. وذلك ما يعنيه «أبو بكر الباقلاني» في كتابه «إعجاز القرآن» إذ يقول: «لأن وجوه البديع والبلاغة درجات فمنها ما يمكن الوقوع والتعمل له ويدرك بالتعلم. وما كان كذلك فلا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن به، وأما ما لا سبيل إليه بالتعلم والتعمل من البلاغات فذلك هو الذي يدل على إعجازه. فكأنه يقول إن البلاغة لا تقوم على قواعد وقياسات يمكن لكل أن يتدرب عليها ويتقنها، وإنما هي شيء أعمق لا يستطيع إدراكه غير صاحب الذوق الرفيع المثقف.

وقد خطا عبد القاهر الجرجاني في كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» خطوة أخرى في هذا السبيل فأثبت مبدأين مهمين: الأول أن البلاغة لا تقوم على اللفظ بذاته ولا على المعنى بذاته بل على طريقة نظمهما معاً في الجملة. والمبدأ الثاني أن النظم العالي لا يعني مجرد الإجادة في رصف الألفاظ والعبارات، بل أن يكون للكلام تلك الروعة المعنوية التي تحسس القلوب إذ يرتفع بتركيبه عن المعتاد، ويوحي بمعان وراء المعاني. وهذا مسلك دقيق لا يسلكه إلا من أوتي ملكة التمييز بين العالي من أساليب التعبير وغير العالي.

حاول الجرجاني ومن سلك مسلكه من علماء المعاني أن يجعلوا للبلاغة عموداً غير قائم على أقيسة صناعية محددة وقد نجحوا ولكن إلى حين فعادت الأقيسة الصناعية إلى البروز واشتد بروزها منذ القرن السادس فاستقر «البديع» على عرش السيادة حتى أصبح الشعر والنثر يتنافسان في استعمال المحسنات اللفظية والمعنوية.

فالعمود الشعري الذي بني قديماً على أسس الأسلوب الجاهلي وصدر الإسلام حراً من التكليف الصناعي، ألبسه أمراء الشعر في إبان العصر العباسي ثوباً قشيباً من التوليد اللفظي والمعنوي، ثم أضيف إليه مع الزمن زخارف من التصنيع البديعي. ولم يصل القرن التاسع عشر حتى كان قد رثت ثيابه وتحول إلى الهرم شبابه.

ولما طلعت أنوار النهضة الحديثة نهض الشعر وتحول عن الزخارف البديعية إلى البساطة الطبيعية وسلوك سبيل الحرية. وفي هذا التحول فتح الباب لنزعة شعرية جديدة هي النزعة الرومانسية أو الإبداعية. ولم يعد عمود الشعر قائماً على الأسس التي وضعها ابن قتيبة أو المرزوقي ولا ما كان يفهمه أصحاب الصناعة البديعية، إذ أصبحت طريقة السهولة الممتنعة أو حرية التعبيرالشخصي. ومن مزاياها تجنب التقارب المعنوي والتصنع اللفظي في التعبير عن العواطف الشخصية كما تمثلت في شعر «علي محمود طه».

ولكن ظهر أصحاب الرمزية هادفين إلى تجديد الشعر بتحريره من الابتذال اللفظي والتميع العاطفي اللذين شابا الرومانسية أخيراً وذهبا بروعتها الفنية، وكذلك تحريره من أدب الواقع الملموس وارتياد آفاق جديدة تمتد إلى أبعد من الظاهر القريب.. ثم ظهرت الإبداعية الجديدة: وهي نزعة تأخذ من الرومانسية والرمزية أحسن ما فيهما، فتجمع بين جدة التعبير وحسن التخيل وإشراق المعاني جميعاً، وتجعل للشعر رونقاً من حسن الإخراج. وروعة من حيث التصوير ونفوذاً إلى أبعد أغوار المعاني.

ولنقرر هنا أن الإخراج الشعري في هذا العصر قد ازداد فهو لا يتقيد بأسلوب القصيدة القديمة المطردة القوافي وإن كانت لا تزال طريقة شائعة، ولكنه يجري أيضاً في مسالك جديدة إما على طريقة التوشيح الأندلسي أو على طريقة أساليب النظم عند الغربيين. فترى لكل شاعر أسلوباً خاصاً في التعبير عن خواطره وعواطفه، على أن يظل محافظاً على الموسيقى المطربة التي لا يكون الشعر شعراً إذا خلا منها. أما مواضيعه فمستوحاة من الحياة والحضارة الإنسانية، ومن الطبيعة في جمال مجاليها، وروعة معانيها، وهكذا يقف أمام هذا الكون الإنساني والطبيعي متأملاً مستوحياً، ناشداً مواطن الجمال فيه.

- وقد أثر الشعر العربي على الآداب العالمية، وخاصة في تلك المناطق الجغرافية التي تجاور فيها العرب المسلمون والأوروبيون مثل بلاد الأندلس، حيث كان له تأثير لا ينكر خاصة في الاتجاهات الشعرية مثل الاتجاه الرمزي أو الرومانسي، وقد ظهر هذا التأثير واضحاً منذ بداية عصر النهضة الأوروبية .

ومن العجيب أن شاعراً إسبانياً كبيراً مثل «خوان رامون خمينيث (١٨٨١ـ ١٩٥٨م)»(٨٠) قد وجه الأنظار إلى ما في الشعر العربي من خصائص رمزية مثل الإغراب في التصوير عند شاعر كأبي تمام أو بشار بن برد، واصطناع البديع، والاهتمام بالتورية، وغير ذلك من فنون البلاغة.

ولكن لم يتابع أي واحد من النقاد الإسبان خطى رامون في هذا الطرح أو يحاول دراسته لأسباب كثيرة من بينها صعوبة اللغة العربية، ولعلها إذا درست بجد تؤدي كما يذكر باحث معاصر(٨١) إلى إحداث انقلاب في النظريات الشعرية السائدة في أوروبا، وليس هذا بمستغرب، وهناك سابقة في مثل ذلك: لقد أحدثت دراسات المستعرب «اميليو جارثيا» الذي ولد عام ١٩٠٥م حول ابن قزمان والزجل الأندلسي والموشحات انقلابا في نظرية أصول الشعر الغنائي الأوروبي. فبعد أن كان الأوروبيون يرجعون أصول هذا الشعر إلى الشعر البروفنسالي أو الجاليسي ـ البرتغالي، أصبحوا يبحثون الآن عن أصول أقدم، تعود إلى أزجال ابن قزمان والموشحات الأندلسية.

ويرى «خوان رامون» أن أصول الرمزية تعود إلى الشعر الصوفي الإسباني، بالأخص شعر سان خوان دي لاكروث، وقبله إلى الشعر العربي ـ الأندلسي، أكد على ذلك في كثير من محاضراته التي ألقاها في أخريات حياته عن الحركة الحديثة «الموديونيزم»، ويقول: «إن الصوفية الموجودة عند الرمزيين مأخوذة عن متصوفينا، وعن الشعر العربي الأندلسي، فقد أثر المتصوفة الإسبان على الرمز مثلما أثر عليهم «ألن بو وفاجنر وموسيقى فاجنر»(٨٢).

ولا ننسى أن للفلسفة العربية الإسلامية قديماً، كان للشعر نظرية متكاملة داخل النسق العام لهذه الفلسفة خصوصاً عند الفارابي وابن سينا وابن رشد(٨٣) ولم يقف الأمر عند ترجمة كتاب الشعر لأرسطو أو تلخيصه ومعالجة بعض موضوعاته تحليلاً وتفسيراً، بل كانت لهم اجتهاداتهم النظرية الخاصة .

حقاً لقد فصلوا بين النقد النظري والنقد العملي ووقفوا عند حدود النقد النظري واقتصروا فيه على النظر في الشعر والخطابة. وأقاموا نظرهم هذا على رؤيتهم العقلية العامة. فجعلوا الشعر قياساً من أقيسة المنطق الخمسة، وهو أدنى الأقيسة التي يتصدرها البرهان، ولهذا حاولوا أن يستخلصوا القوانين الكلية للشعر (مطلقاً) بين الأمم عامة، وربطوا بين الشعر والمعرفة وإن يكن مصدر الشعر قوة حسية من قوى العقل هي قوة المخيلة، مما يجعل المعرفة الشعرية عندهم لا تبلغ مرتبة اليقين ولا ينطبق عليها الحكم بالصدق أو الكذب، فهي معرفة تخيلية يتدخل العقل لضبطها وتقييدها(٨٤).

ولقد قال هؤلاء الفلاسفة بنظرية المحاكاة، ولكنهم عبروا عنها على نحو يختلف عن المفهوم الأفلاطوني وإن كان تطويراً للمفهوم الأرسطي. فالمحاكاة عندهم ليست تقليدا للقائم أو الممكن، إنما هي نوع من التشبيه والاستعارة.

ولهذا فالتعابير الشعرية من هذه الزاوية هي تعابير (كاذبة الكل) على حد تعبير الفارابي، لا بالمعنى الأخلاقي وإنما بالمعنى التخييلي أي عدم المطابقة الحرفية، والشعر عند هؤلاء الفلاسفة عمل تخييلي غائي محرك مؤثر في المتلقي ودافع للسلوك المحقق للسعادة. ولهذا فهو ليس خارج المدينة الفاضلة، بل هو جزء من تعاليمها. وهو يحمل صفتين، صفة المتعة واللذة، وهو من هذه الناحية يعتبر لعباً، وصفة النفع والفائدة، أي هو لذة نافعة.

ولقد ميزوا بين الشعر والخطابة على أساس التخييل الذي هو الصفة الأولى للشعر إلى جانب صفة أخرى هي الوزن الذي يعد بُعداً من أبعاد التخييل. وقد قارنوا في عملية التخييل بين التشبيه والاستعارة في الشعر وهما أساس المحاكاة، وبين الاستقراء والتمثيل أساس الخطاب البرهاني. وربطوا بين الموسيقى والمعنى والانفعالات في الشعر رغم قولهم باستقلال كل منها في البنية الشعرية .

وقد لا نستطيع أن نتبين تأثيرات مباشرة وصريحة لنظريات هؤلاء الفلاسفة حول الشعر على النقاد البلاغيين العرب، وإن كنا نجد بعض أوجه التشابه والتماثل في بعض الأقوال والأحكام النقدية والبلاغية. على أننا قد نتبين هذا التأثير بشكل محدد عند حازم القرطاجني الذي استفاد من نظرية الشعر الأرسطية في نظريته البلاغية، ويكاد أن يكون ـ كما يقول د. عبد الرحمن بدوي ـ صاحب أول محاولة عربية في علم الجمال(٨٥).

وفنون الأدب العربي غنية بمختلف النظريات والآراء بحيث نجد مساحة كبيرة من الاختلاف والتباين بين الأدباء والشعراء وأصحاب البلاغة والنقاد، مما يزيد من خصوبة فنون الآداب العربية ويعمق أبعادها الجمالية.

ويلفت محمود أمين العالم (٨٦) نظرنا إلى أن النقد العربي القديم وتحوله إلى علم البلاغة نجد فيه جذوراً ابستمولوجية وفلسفية واضحة، هي ثمرة الخبرة الحيوية الاجتماعية والأدبية العربية الخاصة، فضلاً عن تأثيرات بعض الترجمات الفلسفية اليونانية، في مجال الشعر والخطابة خاصة.

ويرى العالِم أنه من العسف أن نسعى إلى إيجاد أساس واحد لدى النقاد والبلاغيين العرب لمواقفهم النقدية والبلاغية، وهذا متى وجدناه واضحاً في وجهات النظر المختلفة التي استعرضناها، فهناك في الحقيقة أكثر من مدرسة وأكثر من موقف، ففي الوقت الذي نجد فيه

حرصاً على المعيار الأخلاقي النفعي في الحكم الأدبي، نجد كذلك رفضاً لهذا المعيار الأخلاقي النفعي. وقد نجد اهتماما بالمعنى ـ والمعنى العقلي خاصة ـ في الأدب، أكثر من الاهتمام باللفظ، في حين أننا قد نجد كذلك اهتماماً باللفظ أكثر من الاهتمام بالمعنى.

وقد نجد حرصاً على التوازن بين اللفظ والمعنى، أو ارتفاعاً من اللفظ إلى القول بالنظم أو نظام التعبير واتخاذه أساساً للحكم على المعنى والقيمة. وقد نجد تأكيداً للقيمة المعرفية للأدب كما نجد رفضاً لهذا وتأكيداً على القيمة الشكلية الجمالية الخالصة. وقد نجد رؤية نقدية تقوم على مفهوم للزمن. وقد نجد أساساً شبه بيولوجي يربط بين الحكم الجمالي والتشبيه الإنساني .

فالهيئة الإنسانية هي مصدر التقويم الجمالي الأدبي، فالانسجام والتناسق والتوازن أو التكامل بين الروح والجسد هي بعض عناصر جمال الهيئة الإنسانية، وهي كذلك عناصر جمال التعبير الأدبي. والجمال الأدبي قد يكون مصدره الفصاحة الظاهرة المباشرة عند الناقد، وقد يكون مصدره عند ناقد أو بلاغي آخر هو المعنى الثاني الخبيء لا المعنى الأول الظاهر، أو هو القيمة الوسط بين التلميح والتصريح(٨٧).

وتبرز أهمية هذه الأحكام النظرية النقدية والبلاغية في التطبيقات والممارسات النقدية المختلفة . هذه بعض الأسس التي نتبينها في الأحكام النقدية والبلاغية القديمة ـ على ما يذكر محمود أمين العالم ـ والتي تختلف من ناقد إلى آخر ومن بلاغي إلى آخر، ومن مرحلة تاريخية وثقافية إلى مرحلة تاريخية وثقافية أخرى.

ولهذا قد يكون من التعسف تعميم الحكم على قيم التعبير الأدبي العربي القديم والقول بأن السيادة فيه كانت للفظ على حساب المعنى أو للسجع الرتيب الزخرفي على حساب الفكر العقلاني، اللهم إلا إذا وقفنا عند كاتب بعينه أو لحظة محددة في التاريخ الأدبي والاجتماعي. والواقع أن الخطاب الأدبي العربي القديم والحديث، سواء الإبداعي منه أو النقدي لا يزال محتاجاً إلى دراسة واجتهاد لتحديد جذوره ودلالاته الابستمولوجية والإيديولوجية في مراحله التاريخية والاجتماعية المختلفة(٨٨).

المنهج الملحمي:

إن الملحمة عادة عبارة عن منظومة طويلة تستهدف سيرة شخصية إنسانية ذات تأثير كبير في الحياة، أو شخصية معنوية تتجسم فيه عظمة أمة من الأمم أو عقيدة من العقائد. وتعني كلمة «ملحمة» في اللغة العربية الوقعة العظيمة، وقيل موضع القتال، وفي الحديث (اليوم يوم الملحمة) والجمع ملاحم.

وفي الاصطلاح الغربي هي مقابل لفظ Epic فهي القصيدة التي اتسمت بالحديث عن الأبطال، وتعتمد على الخيال المجنح، وتصور بطولة المتحاربين، وتتميز بالطول، وتحكي قصص الأحداث التاريخية .

وقد كان الإسلام مبعثاً لتطور الملحمة الشعرية، حيث أضفت تعاليمه الروحية على الأبطال روحاً تتسم بالاستماتة في خدمته، وراحوا يتهافتون في ساحات القتال في سبيل الذب عنه وإعلاء رايته، وكانت كتائب الفاتحين تصول وتجول وتتسع مجالاتها حتى بلغت الهند والأندلس.

وهذا نجده واضحاً في أشعار «كعب بن زهير» حين يحكي معركة بدر الكبرى، كما نجده أيضاً عند «بشر بن ربيعة» حين يصف حرب القادسية التي دارت رحاها بين العرب والفرس عام ١٦هـ، وكانت أعظم وقائع المسلمين، وكان سعد بن أبي وقاص يقود تلك الحرب(٨٩).

كما نجده واضحاً أيضاً عند الالتحام بين المسلمين والروم، عرف في شعر المتنبي وأبي تمام والبحتري وغيرهم ممن سبقوا المتنبي، ولكن هؤلاء الشعراء لم يفرغوا لهذا الفن كما فرغ له المتنبي، ولم يبرعوا في أوصاف المعارك كبراعة المتنبي، لأن أغلبهم لم يحضر تلك الوقائع والملاحم على عكس المتنبي، فوصفوا ما أداه السماع، والمتنبي وصف ما أداه العيان ـ لأنه كان يرافق سيف الدولة الحمداني ـ حامي الثغور الإسلامية، في ملاحمه مع الروم البيزنطيين. وكان جهاده للروم جهاداً متصلاً، ونضاله نضالاً عنيفاً.

وكان لاستيلاء العرب على «عمورية» الأثر الكبير في تفكير العرب آنذاك، فوصفوها بـ(الملحمة العربية) وعن هذه الملحمة يحدثنا التاريخ أن المعتصم لما بلغه أن أسيرة عربية لدى الروم هي وأطفالها، استغاثت (وامعتصماه) وبلغ المعتصم خبر استغاثتها، اهتز كرسيه، وصمم أن يدك حصن عمورية، وحاصرها بجيش ضخم لمدة اثني عشر يوماً، إلى أن تمكنت قواته من اقتحام حصونها وأسوارها المنيعة، واستولى عليها عام ٢٢٣هـ .

ولما عاد المعتصم إلى «سامراء» احتفل باستقباله، ومدحه أبو تمام الذي صحبه في الملحمة بقصيدة عصماء تعد من أروع ملاحم الشعر العربي.

السيف أصدق أنباء من الكتب... في حده الحد بين الجد واللعب
والعلم في شهب الأرماح لامعة... بين الخميسين لا في السبعة الشهب
أين الرواية؟ أم أين النجوم وما...صاغوه من زخرف فيها ومن كذب؟

وهكذا نجد ملاحم كاملة ـ كلها بلغة الشعر ـ كملحمة ابن عبد ربه ـ صاحب العقد الفريد ـ في القرن التاسع الميلادي وتقع في خمسمائة بيت قسمها على سني الحكم والحوادث التي جرت للملك الناصر في الأندلس حتى انتهاء حكمه عام ٣٢٢هـ(٩٠).

وهناك ملحمة أبي طالب بن عبد الجبار، الذي كان يسمى متنبي المغرب، في الأندلس، ونشرها ابن بسام، وقد وضعها إبان حروب العرب، وتدور حول حرب العرب مع الإسبان، وتقع في خمسمائة وثمانية أبيات، ومما يذكر أن الشعراء الجوالين الإسبانيين والفرنسيين أخذوا منها ملاحمهم في العصور الوسطى، ومنها أخذ التروبادور أناشيدهم القصصية، وهي تدور حول مظاهر التصوف، والتبحر في علوم التوحيد، ثم تنتقل إلى ذكر الدولة الإسلامية في المشرق والمغرب وأسماء خلفائها، ويبدأ بالدولة العباسية (٩١).

وهناك ملحمة أبي الحسن حازم القرطاجني التي بلغت الألف بيت، وملحمة «عبيد بن شرية» التي تبلغ سبعمائة بيت تروي سيرة حياة البشرية منذ آدم إلى رسالة النبي (صلى الله عليه وسلم) وتصف المعارك الحربية وانتصارات العرب والمسلمين وسيادتهم للعالم(٩٢) .

ولا ننسى ملحمة هامة نظمت في آلاف الأبيات الشعرية للفردوسي وهي «الشاهنامة» التي خلد فيها تاريخ الفرس القديم، ثم الدولة الساسانية والفتح العربي. وهناك ملاحم تجمع بين الشعر والنثر يزخر بها تراث العرب والمسلمين مثل ملحمة يوسف وزليخا للفردوسي أيضاً، وملحمة ليلى والمجنون للنظامي، وملحمة أبي زيد الهلالي وتشتمل على حروبهم ووقائعهم في بلاد العرب ورحيلهم إلى بلاد الغرب الإسلامي(٩٣).

منهج القصة الشعرية: يقسم النقاد الغربيون الشعر إلى ثلاثة أقسام: الشعر القصصي، والشعر التمثيلي، والشعر الغنائي. ويذهب كثير من الباحثين في الأدب العربي إلى أنه لم يعرف الشعر التمثيلي إلا في العصر الحديث، ثم يختلفون في الشعر القصصي، فيؤكد أكثرهم أن العرب لم ينظموا منه شيئاً في عصورهم القديمة، وذلك مما نراه ممثلاً لذلك النوع من الشعر في أدبهم. أما الشعر الغنائي، فهو الفن الذي أبدع فيه العرب، وأقواها أدهش القدماء وما زال يملك منا القلوب.

وبالرغم من موضوعية الفن القصصي وذاتية الشعر الغنائي، فإن القصة والقصيدة، يدنو كل منهما من الآخر في بعض الأحيان، حتى لتكاد القصة أن تكون قصيدة فقدت الوزن، أو القصيدة قصة أخضعها الانفعال العارم للنغم المتردد، فالقصيدة والقصة القصيرة يعبر كل منهما عن لحظة أو موقف أو حالة أو حدث واحد، فيتركز فيه الانفعال، ويتركز حوله التعبير.

ولكن هذا التقارب لا يخفي ما بينهما من تباعد، فالقصيدة التي تتخذ صورة القصة لا يمكن أن تصبح واقعية خالصة، ولا تستطيع أن تحرص على التفاصيل ولا على التسلسل الكامل، ولا تعنى بتحديد أبعاد الشخصيات وملامحها النفسية، بقدر حرصها على إبراز انفعال المشاعر، على حين تخضع القصة المنثورة لذلك كله وتحسن أداءه(٩٤).

ويمكن أن نجد بعض قصص الصيد في شعر كل من النابغة الذبياني وزهير ولبيد وغيرهم، وقد اغترف من قصص الصيد هذه شعراء بني هذيل، فأتوا منها بالرائع الباهر حيث وصلت القصة التي تحكي مشاهد الصراع بين الصائد والصيد إلى أوجها، وبلغت أعلى مراتب التطور عند هؤلاء الشعراء الهذليين. بل فصلوا القول في أجزاء القصة جميعاً، ووجهوا كل جزء إلى إبراز النهاية التي يريدون، فالرباط محكم بين التفاصيل، والغاية موحدة والوصف حي.

كما ظهرت القصص والمغامرات الغرامية عند شاعر الغزل الأموي عمر بن أبي ربيعة، وعرف الأدب العربي لونين آخرين من القصص، عرف القصص التي دونت نثراً في أول الأمر ثم نقلها ناقلون إلى النظم كما فعل «أبان بن عبد الحميد» وغيره في قصص كليلة ودمنة وغيرها، وما نظم أصلاً على نمطها من قصص منظومة. وعرف الأدب العربي الحديث القصة الشعرية القصيرة التي تتوافر لها القواعد المرسومة اليوم في الفن القصصي، كما في شعر «خليل مطران» وغيره(٩٥).

أما الوحدة الفكرية فنجدها تتمثل في القصص الشعري الذي كتب في العصر الحديث، وهي إما ذات غاية إصلاحية تتعلق بأوضاع اجتماعية أو ذات التفاتة إلى الماضي تنويها بمآثر ومحامد عرفت لبعض ذوي البطولة ومكارم الأخلاق ومن مثلها «الجنين الشهير» لخليل جبران، «والفقر والسقام» لمعروف الرصافي، «والعذراء» لخير الدين الزركلي. كل هذه القصائد من واقعية أو تخيلية ترمي إلى هدف يربط شتى أجزائها ومواقعها بوحدة فكرية تلازمها وتجعل منها شبه بناية واحدة(٩٦).

المنهج التأملي: وهذا يتجلى ـ كما يقول باحث معاصر(٩٧) ـ عند الشاعر الذي قد يجد نفسه واقفاً موقف المفكر في أحوال نفسه ومجتمعه أو عجائب الكون الذي يحيط به. وفي غمرة تفكيره يرتفع جناح الشاعر إلى حيث يرى ما لا نراه عادة من حقائق الحياة. فيحملها إلينا بشكل نفثات وجدانية نسميها الشعر التأملي والوجداني.

وقد عرف أدبنا القديم هذا النوع من الشعر ووصلنا منه روائع من الحكم والأمثال، ولكن غالباً في سياق أغراض أخرى، لا كما هي الحال في أدب هذا العصر، حيث نرى الشعر التأملي يصاغ في قصائد تدور كل منها على فكرة واحدة يحاول الشاعر أن يجلوها لنا بطريقته الخاصة.

ولعل في المثلين التاليين ما يكفي لتبيان القصد من الشعر التأملي الحديث وما يتميز به من وحدة فكرية. فمن ذلك قصيدة «العنقاء» للشاعر المهجري المعروف إيليا أبو ماضي والفكرة الرئيسية التي تدور حولها القصيدة هي أن السعادة (ويكنى عنها الشاعر بالعنقاء وهي طائر خرافي) مهما فتش عنها الإنسان لا يجدها خارج نفسه ـ يقول في مطلعها:

أنا لست بالحسناء أول مولع ... هي مطمع الدنيا كما هي مطمعي
فاقصص عليَّ إذا عرفت حديثها... واسكن إذا حدثت عنها، واخشع

ثم يأخذ في الحديث عنها، فيذكر أنه قضى العمر مفتشاً عنها في كل مكان، فدخل القصور الملوكية، وأكواخ الفقراء، وأديرة الرهبان، ونشدها بين أحضان الطبيعة بحراً وبراً، وسعى إليها في المجتمع الإنساني على اختلاف حالاته ولكن دون طائل. وفي آخر المطاف حين كاد العمر ينقضي أدرك خلاله وعلم أن السعادة لا توجد خارج النفس.

ومن هذا القبيل قصيدة للشاعر التونسي «أبي القاسم الشابي» موضوعها (إرادة الحياة) يستهلها بقوله:

إذا الشعب يوما أراد الحياة... فلابد أن يستجيب القدر
ولابد لليل أن ينجلي... ولابد للقيد أن ينكسر
كذلك قالت لي الكائنات... وحدثني روحها المستتر

وعلى هذا الغرار يجري في هذه القصيدة رامياً إلى فكرة واحدة وهي أن الإرادة القوية ذات الطموح إلى المعالي لا تستطيع الأقدار مهما وضعت في سبيلها من عقبات إلا أن تخضع أخيراً لمشيئتها الجبارة.

وقس على هذين المثلين عشرات الأمثلة من تأملات شعراء العصر في الحياة البشرية، وصروف الزمان، وفي أسرار الكون ومصير الإنسان، وفي القيم المثلى التي هي أساس التقدم والعمران.

وفي كل قصيدة من هذه القصائد نشعر بوحدة فكرية جامعة، وإنما يقوم جمال القصيدة على نحو هذه الفكرة وجمال عرضها الفني عرضاً يحرك المشاعر، ويلذ العقل ويرفع النفس عن العادي في الحياة. ويجب أن نعي أن الموضوع الذي تتضمنه القصيدة لا يحدد دوماً مهمتها

ووظيفتها، كذلك فإن تحميل الشعر رسالة ما لا يغض من منزلته ولا ينقص من مكانته.

إنني أرى الشعر لا يضيق ذرعاً بأن يكون موضوعه مشيراً إلى غاية ما دام الشعر يرتفع «كفن» بين يدي الإنسان. والإنسان هو الآخر لا يريد أن يصغي دوماً إلى شعر لا يهتم به وبآماله.

إلا أنني أنكر على الشعر أن يكون وسيلة إلى غاية شخصية أو تملقاً إلى سلطة أو فرد، إن الفن عامة والشعر خاصة يحفل بمعطيات ثرة يجب أن تخدم الإنسان.. حريته وإنسانيته.. وأمانته. وعلى هذا تكون مهمة الشعر هي استشراف عالم الإنسان بوسائل فنية تطرح ولا تفرض وتقترح ولا تحدد وتقول ولا تجزم. ولا يستطيع ناقد أن ينكر ما تحلى به الشعر العربي عندنا من قيم إنسانية جعلت أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين يقول: «إن الشعر العربي في مجال الإحساس والشعور، أنقى شعر عرفه الإنسان: فالأمانة والصدق والشهامة والصداقة واحترام المرأة وقرى الضيف والكرم، وعظمة النفس والبطولة والفخر هي بعض ما يتغنى به هذا الشعر، وهو يسمو به فوق شعر الأمم فحولة ونبلاً»(٩٨).

ومن هنا لم يكن غريباً أن يقول الجاحظ في كتابه «الحيوان»(٩٩): «إن العرب وجهوا قواهم إلى قول الشعر، وبلاغة المنطق، وتثقيف اللسان، وتصاريف الكلام، وجمعوا بين العقل والوجدان».

فقد تمثلوا فلسفة أرسطو بكل ما فيها من علم وعقل بنفس القوة التي تمثلوا فيها صوفية أفلوطين الوجدانية الحدسية، وبحكم هذه المزاوجة بين اللا نهائي والمحدود، بين الدنيا والآخرة، وطالعنا في الشعر العربي لقطات شعرية حسية أكثر مما في شعر سواه، واللقطة الحسية من الواقع المشهود هي أول خطوة في طريق العقل، وقد احتوى الشعر العربي أيضاً على قدر كبير من الحكمة، وهي حقيقة موضوعية يعمم بها الشاعر حكمه على الناس، فالعقل بذلك كان ملاك الشعر العربي خاصة، والفكر كله بوجه عام(١٠٠).

ويكفي أن نقول إن الملاحم العربية سبقت الملاحم اليونانية بأجيال، وإن هوميروس كان متأثراً بما نقل إليه من آثار بابلية، هي في الأصل ترجع إلى إنتاج العقلية العربية(١٠١).

ويبدو أن العصر الحديث بمعارفه التي بلغت شأواً بعيداً في التقدم قد ضيقت في مجال الشعر ويحاول البعض البرهنة على عدم جدواه، ولذلك نجد «توماس لف بيكوك» متشائماً إذ يقول: «إن الشعر قد ذهبت فائدته وإنه في عصر المعرفة والعقل والاستنارة لا يأوي إلا إلى الخمول أو الخرافة»(١٠٢).

ولعل نظرة بيكوك هذه تنطلق من قصر نظرة رسالة الشعر على المجتمعات البدائية أو غير المتقدمة. إن هذه النظرة بالغة السذاجة ذلك لأن رسالة الشعر لا تنتهي عند حد معين، بل لا

تقف عند حد معين. وانحسار الشعر، معناه انحسار روح الإنسان في كل عصر، وفي كل زمان، ومن الخطأ القول بعدم جدوى الشعر في هذه المرحلة من التاريخ، كنتيجة لتسارع عجلة الزمن، وغلبة الماديات على المعنويات في ظل سيطرة التكنولوجيا.

إن العكس هو الصحيح، لأن هذه العوامل نفسها من طبيعتها أن تجعل إنسان اليوم يتلفت حوله، باحثاً عن خلاصه من هذا الحصار، الذي قد يجعل احتياجاته المادية أكثر توافراً، ولكنه يؤدي إلى أزمة روحية، ولا شك أن الخلاص يتحقق في التعلق بالطبيعة، وبالفنون الجميلة، وفي مقدمتها الشعر. إذ إنه يزيد الإنسان عراقة في إنسانيته كما يقول المازني.

إن الدعوة تتزايد للتشبث بالشعر في عصر ميكنة الإنسان وتشييئه، حتى يتحول هذا الفن الجميل إلى ضرورة، بل هو كذلك كما يقول الشاعر الفنان الفرنسي «جان كوكتو»(١٠٣). ولا يجب أن ننسى مهمة الشعر الأساسية ـ أو التي ينبغي أن تكون ـ كالثورة تركز هدفها في التغيير، حتى إذا تم لها ما تريد انصرفت إلى الداخل تبني وتصنع. إن مهمة الشعر لا يمكن أن تموت، ذلك لأنها مهمة أزلية تغذي الوجدان الإنساني أنى تقلبت به الحال.

إن الأداة الأولى في الوجدان العربي والتي تتمثل فيها كل خصائصه هي اللغة العربية . فهذه اللغة تتألف أساساً من مجموعة من الجذور اللغوية، يتركب كل منها من ثلاثة حروف صامتة، ويصلح للتصريف إلى ما يربو على ثلاثمائة صيغة، وذلك إما بتغيير الحركات أو بإضافة سوابق أو لواحق أو مقاطع في الوسط. على أن كل الكلمات التي تنتمي إلى صيغة حرفية واحدة، حين نقوم بتصريف مجموعة مختلفة من الأفعال مثلاً، تتضمن معنى مشتركاً خاصاً بهذه الصيغة.. فها هنا يظل المعنى الخاص بالجذر باقياً، وإن دلت الصيغة الجديدة على المعنى الصرفي الخاص بها.

فاللغة إذن ـ كما يذكر باحث معاصر(١٠٤) ـ وفي هذا الإطار لها بناء منطقي واضح كامل يمكن الإحاطة به. فمنذ اللحظة التي يتم فيها استيعاب هذا البناء اللغوي يستطيع المرء السيطرة على اللغة ككل، حيث إن معرفة المعنى الذي يفيده الجذر ثانوياً بجانب المعنى الاشتقاقي.

إن الفن الأدبي عبارة عن بناء متناسق مركب من تصورات ينتمي بعضها إلى بعض بطرق يتم فيها استخدام المتوازيات والمتناقضات التي تنبثق عن تصريف الجذور اللغوية المختلفة، وهو في نفس الوقت يساعد الفهم على الحركة في خط مستمر لا ينقطع وعلى وتيرة رياضية متناسقة.

إنه يبدو مثل فن الزخرفة العربي Arabesque حيث نجد آلاف المثلثات والمربعات والدوائر والمخمسات والمسدسات والمثمنات ذات الألوان البهيجة تتداخل وتتشابك مع بعضها بعضاً، تكاد العين «تزغلل» في متابعتها لهذه الوتيرة، لكن العقل يظل دائماً قادراً على تصورها

والسيطرة عليها، فطالما أنه تعرف إلى الشكل، وليكن الخماسي مثلاً، فإنه يتحرك من مخمس إلى آخر خلال اللوحة كلها ومن أقصاها إلى أقصاها برغم اختلاف المخمسات في لونها وحجمها وشكلها.

إنه بذلك يمارس نوعاً من المتعة في كل وقفة يتوقفها حين يتعرف إلى المتوازيات التي تنشأ عن وحدة الشكل.. وبعبارة أخرى فإنه يتعرف إلى وحدة الأنساق المتماثلة (فاعل ـ فاعل ـ فاعل) في جذور يختلف معناها (دارس ـ لابس ـ نائم) بجانب تعرفه إلى المعاني المختلفة التي تتضمنها تلك الجذور.

ويتابع الباحث إسماعيل الفاروقي قوله إن هذه الخصيصة النسقية في اللغة العربية تبدو واضحة في الشعر العربي أيضاً. فهذا الشعر يتركب من أبيات مستقلة قائمة بذاتها. كل منها يتضمن نفس النسق الموسيقي الموحد في كل الأبيات. فالشاعر حر في اختيار النسق الموسيقي أو «البحر» الذي يروقه من تلك البحور التي تزيد على الثلاثين، ولكنه في اللحظة التي تم فيها اختياره هذا قد ألزم نفسه باتباع ذلك النسق أو البحر في قصيدته كلها.

فلكي يستمتع المرء بالشعر العربي لا بد له من إدراك هذا النسق الموسيقي والتحرك مع فيض التفعيلات المكونة لهذه الموسيقى حينما تروى القصيدة.. إنه يطالب بأن «يتوقع» وأن «يستقبل»، في نفس الوقت، ذلك النسق الذي تقدمه القصيدة، وإنه لمن المؤكد أن الكلمات والتصورات والأخيلة والأفكار تختلف من بيت إلى آخر، وهذا ما يزود متلقي الشعر بتمايز الألوان في القصيدة. ولكن الشكل البنائي واحد دائماً في القصيدة كلها.

ويؤكد الباحث على أن هذا الأساس الهندسي في اللغة العربية وفي شعرها هو الذي يساعد الشعور العربي على إدراك (اللانهائية) في كلتا الناحيتين اللغوية ـ والشعرية. فجذور الكلمات كثيرة إلى أبعد الحدود. بل في الحقيقة (لا نهائية)، طالما أن تركيب أي ثلاثة أحرف صامتة يمكن «بالتواضع» أن يحدد معنى لغوياً جديداً.

ومن هنا فإن الوجدان العربي يتبنى بعض الجذور ذات الأصل الأجنبي دون أن يؤثر ذلك في تماسك اللغة، طالما أنه يعتمد على الموازين الصرفية التي تعرب ذلك الجذر ومشتقاته تماماً. وهذه اللانهائية في عدد الجذور تقابلها أيضاً لا نهائية في التصريف. فهناك قوالب صرفية معروفة، مع أن عدداً محدوداً من الجذور هو الذي صرف وأصبحت تصريفاته شائعة ومستخدمة.

ولكن إنشاء معجم عربي على غرار ويبتسر Webtser أو اكسفورد Oxford يجمع جميع

الألفاظ العربية يبدو أمراً مستحيلاً، لأن هذه الجذور المعروفة لم تصرف كلها لتعطي جميع الصيغ الممكنة، ولأن قائمة الجذور لم تغلق أبداً، ولأن الصيغ المشتقة لم تستخدم جميعها، ولأن قائمة هذه الصيغ لم تغلق أيضاً، ولأن الصيغ الجديدة لا تستبعد من اللغة بنتيجة اتفاق تقليدي، ولكنها دائماً في انتظار العبقري الذي يبرر وجودها ويستخدمها بطريقة مقبولة. واللغة العربية في هذا المجال، مثل الكيان العربي ذاته، تتلألأ في المركز، وتنْبهت كلما بعدنا نحو الأطراف التي تتجه إلى جميع الاتجاهات في غير ما نهاية.

وبالنسبة إلى الشعر، إنه لا يبدو أمراً ذا بال أن تقرأ القصيدة بنفس ترتيب الأبيات الذي وضعه الشاعر أو في أي ترتيب آخر، طالما أن الوزن العروضي للأبيات يبدو مرتباً. فسواء قرأناها من أولها أو من آخرها، فإنها تظل محتفظة بعذوبتها.

إن الشاعر يسحرنا دائماً خلال تتبعنا للنسق الموسيقي للأبيات، وإن تكرار هذا النسق من بيت إلى بيت يمتعنا ويربي حاسة الذوق فينا فتصبح قادرة على التعرف إلى المعاني والأفكار المختلفة التي توحي بها القصيدة، وعلى توقع ما يجب أن نتوقعه من هذا النوع.

وإن القصيدة العربية بهذا الشكل، وفي جوهرها الأساس هذا، لا يمكن اعتبارها منهية أو مغلقة، أو كاملة، بأي حال من الأحوال، بمعنى أنه لا يمكننا الإضافة إليها أو مواصلتها بطريقة مؤثرة وفعالة، وحقاً فإنه بالإمكان أن تمتد القصيدة العربية من كلا طرفيها حيث يمكن إضافة عدد من الأبيات إلى أولها أو إلى آخرها أو في كليهما، إذا لم يكن من أي شاعر قادر على صوغ نفس الأسلوب، فبالتأكيد من صياغة الشاعر نفسه، دون أن يغض ذلك من قيمتها الجمالية.

وإننا حين نستمع إلى قصيدة، وخاصة إذا كنا ممن له ذوق بالشعر، فإنه يفترض فينا أمران، يفترض فينا أولاً: أن نصحب الشاعر في إنشاده للشعر كتجربة حية بالنسبة لنا، ويفترض فينا ثانياً: أن نواصل القصيدة من جانبنا الخاص في اللحظة التي دفع بنا إنشاد الشاعر فيها إلى المدى الشعري اللانهائي، وذلك بالقوة الكامنة والدافعة في قصيدته(١٠٥).

الهوامش

١ـ د. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ص ٢٦ كتاب الأمة العدد ١٤ – ١٩٨٧م.
٢ـ السابق ص ٢٧.
٣ـ د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ص ١٨ القاهرة عام ١٩٩٧م.
٤ـ السابق ص ١٨.
٥ـ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء ج١ ص ٢٤ وانظر للجاحظ: الحيوان ج١ ص ٧١.
٦ـ ابن قتيبة: عيون الأخبار ج٢ ص ١٦٨.
٧ـ يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي ص ٧٦.
٨ـ العمدة ج١ ص ٦٥.
٩ـ الممتع في علم الشعر وعمله ص ٢٧٩.
١٠ـ ابن النديم: الفهرست ص ١٣٨.
١١ـ بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ج ١ ص ٤٤ وما بعدها وانظر د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي ص ١٩٦.
١٢ـ انظر مقدمة ابن خلدون ص ٣٦٠ ود. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي ص ١١٣وانظر د. طبية البودي: الموقف النقدي من الشعر الإسلامي في عصر المخضرمين مجلة عالم الفكر ج ٢١ العدد ٢ ديسمبر عام ١٩٩٨م.
١٣ـ محمد إبراهيم أبو سنة: ظلال مضيئة.. مقال الشعر والأخلاق مصر عام ١٩٩٨م.
١٤ـ ابن عبد ربه: العقد الفريد ج٦ ص ١٤٥.
١٥ـ د. سامي مكي العاني: الإسلام والشعر ص ٣٥، ٣٦ عالم المعرفة العدد ٦٦ عام ١٩٨٣م.
١٦ـ سورة يس آية ٦٩.
١٧ـ سورة الصافات آية ٣٦، والأنبياء آية ٥، والطور آية ٣٠، والحاقة آية ٤١.
١٨ـ سورة الشعراء آية ٢٢٤ـ ٢٢٦.
١٩ـ ابن كثير: التفسير ج ٦ ص ١٨٦.
٢٠ـ يوسف خليف: تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي. ص ١٤ـ ١٥.
٢١ـ السابق ص ١٥.
٢٢ـ ابن منظور: لسان العرب مادة شعر.
٢٣ـ الدارقطني: ص٤٩٠ وجمهرة العرب ص ٢٩.
٢٤ـ انظر ديوان كعب بن مالك: ص ٢٣ وانظر ابن عبد ربه: العقد الفريد ج ١ ص ٢٥٦.
٢٥ـ الأصفهاني: الأغاني ج٤ ص ١٤٢.
٢٦ـ انظر تفسير الخازن ج٣ ص ٢٧٤ وصحيح مسلم بشرح النووي ج ١٥ ص ١١.
٢٧ـ شرح شواهد المغني ج١ ص ٣٣٤.
٢٨ـ مسند الإمام أحمد ج٣ ص ٤٦٠.
٢٩ـ صحيح الجامع الصغير ج ٢ ص ٢٠٩، ٣٢٩.
٣٠ـ الأصفهاني: الأغاني ج ٨ ص ٣٠٧.
٣١ـ د. طيبة البودي: الموقف النقدي من الشعر الإسلامي، عالم الفكر ج ٢١ العدد ١٩٩١م.
٣٢ـ أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب ص ١٥-١٩ بيروت عام ١٩٦٣م.

٣٣ـ ابن رشيق القيرواني: في محاسن الشعر وآدابه ونقده بيروت عام ١٩٧٢م.
٣٤ـ أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب ص ٢٥.
٣٥ـ تفسير القرطبي: سورة الشعراء آية ٢٢٤.
٣٦ـ د. بدوي طبانة: دراسات في نقد الأدب ص ٨٣.
٣٧ـ سورة الحجرات آية ٤٩.
٣٨ـ د. سيد حنفي حسنين: حسان بن ثابت شاعر الرسول، أعلام العرب العدد ٣٠ ص ١٧٢ـ ١٧٤ مصر عام ١٩٦٤م.
٣٩ـ راجع محمد نجيب البهيتي: تاريخ الشعر العربي ص ٣٨٦ـ ٣٩٠ الدار البيضاء المغرب.
٤٠ـ د. إحسان عباس: ملامح يونانية في الأدب العربي ص ٢٦ بيروت بدون تاريخ.
٤١ـ د. نزار التجديتي: ملاحظات نقدية حول وضع الثقافة العربية الإسلامية خلال القرنين الهجريين الأولين المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد ٥٨ الكويت عام ١٩٩٨م.
٤٢ـ د.عبدالحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي. ص ١٢٤.
٤٣ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص١٥.
٤٤ـ الجاحظ: الحيوان ج ٣ ص ١٣١.
٤٥ـ الجرجاني: الوساطة ص ١٥.
٤٦ـ د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ١٣.
٤٧ـ ديفيد ديتيس: مناهج النقد الأدبي ص ٢٢٠.
٤٨ـ د.طلال سالم الحديثي: الشعر.. ما هو؟ مجلة العربي العدد ١٥٧ ديسمبر عام ١٩٧١م.
٤٩ـ د. عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي ص ١٢٣.
٥٠ـ السابق ص ١٢٥.
٥١ـ د. أحمد علي محمد: نظرية العقل في الإسلام وأثرها في قضايا الفن الشعري مجلة عالم الفكر ج ٢٥ العدد ٢ أكتوبر عام ١٩٩٦م.
٥٢ـ د.أحمد علي محمد: أثر النزعة في القصيدة العباسية ص ١٩٠ عام ١٩٩٣م.
٥٣ـ د. أحمد علي محمد: نظرية العقل في الإسلام ص ٢٩٦، ٢٩٧.
٥٤ـ د. عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي ص ٩٩ دار الثقافة القاهرة عام ١٩٧٨.
٥٥ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ج ١ ص ٢٩٥ ـ ٣٠٠ بيروت عام ١٩٨٧م.
٥٦ـ د. عبدالمنعم تليمة: مدخل ص ١٠٠ ـ ١٠٢.
٥٧ـ أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج١ ص ٦٥.
٥٨ـ التوحيدي: الهوامل والشوامل ص ٥٢،١٤.
٥٩ـ السابق ص ٤٧، ٢٤٠.
٦٠ـ التوحيدي: البصائر والذخائر ص ١٤. تحقيق الكيلاني دمشق عام ١٩٦٤م.
٦١ ـ الجاحظ: البيان والتبيين ج ١ ص ١٩٣.
٦٢ـ أبو الهلال العسكري: كتاب الصناعتين ص ٤٢ الآستانة عام ١١١٩هـ.
٦٣ـ ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر ص ٤٠ طبعة بولاق.
٦٤ـ حلمي سالم: الرؤية الجمالية عند التوحيدي مجلة أدب ونقد العدد ١٠٧ يوليو ١٩٩٤م.
٦٥ـ السابق.
٦٦ـ انظر د. بركات محمد مراد:أبو حيان التوحيدي مغترباً، حوليات كلية الآداب عام ١٩٩٩م وانظر آدم

ميتز: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري .

٦٧ـ التوحيدي: البصائر والذخائر ص ٩٠.

٦٨ـ التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج٢ ص ١٤١.

٦٩ـ ابن طباطبا: عيار الشعر ص ٨١ بيروت عام ١٩٨٢م.

٧٠ـ الحاتمي: المحاضرة في صناعة الشعر ص١٢٤ـ ١٢٧ تحقيق جعفر الكتاني بغداد ١٩٧٩.

٧١ـ تجدر الإشارة هنا إلى أن «ليسينج» أحد أركان النقد الأوروبي قد تنبه إلى قضية التفريق بين فن الشعر من ناحية وفني الرسم والنحت من ناحية أخرى، وقد فصل القول في هذا الأمر وعالجه من جميع جوانبه، ومن هنا تعد نظريته في الفروق بين الفنون أول نظرية متكاملة في هذا الموضوع، وإن كان العرب والمسلمون قد سبقوه إلى معالجة هذا الأمر معالجة جزئية.

٧٢ـ د. أنيس المقدسي: عمود الشعر العربي مجلة العربي العدد ٨٢ سبتمبر عام ١٩٦٥ م.

٧٣ـ د. مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي القديم ص ٢١٨.

٧٤ـ المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ص ١١.

٧٥ـ د. أحمد علي محمد: نظرية العقل في الإسلام وأثرها في قضايا الفن الشعري عالم الفكر .

٧٦ـ ابن طباطبا: عيار الشعر ص ٧.

٧٧ـ د. أحمد علي محمد: نظرية العقل مرجع سابق. ص ٢٩٧.

٧٨ـ د. إحسان عباس: تاريخ النقد عند العرب ص ١٢١ الطبعة الثانية بيروت عام ١٩٧٨م.

٧٩ـ الماوردي: أدب الدنيا والدين ص ٢٧.

٨٠ ـ له دواوين كثيرة من أهمها يوميات شاعر حديث الزواج وحاصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٦م.

٨١ ـ د. حامد أبو أحمد: الشعر العربي والرمزية مجلة العربي العدد ٣٠٥ ابريل عام ١٩٨٤م. وانظر د. درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي دار نهضة مصر للطبع والنشر.

٨٢ ـ خوان رامون خمينيث: الموديرنزم مدريد عام ١٩٦٢ وريكاردو جيون: محادثات مع خوان رامون خمينيث مدريد عام ١٩٥٨م.

٨٣ ـ انظر ألفت الروبي: نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد أطروحة دكتوراه بكلية البنات جامعة عين شمس عام ١٩٨٢م.

٨٤ ـ محمود أمين العالم: الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر ص٧٢ الفلسفة العربية المعاصرة بيروت عام ١٩٨٨م.

٨٥ ـ د. عبد الرحمن بدوي: حازم القرطاجي ونظريات أرسطو في الشعر والبلاغة ص٦ القاهرة عام ١٩٦١ وانظر محمود أمين العالم: الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي.

٨٦ ـ المرجع السابق.

٨٧ ـ محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب دار نهضة مصر عام ١٩٧٥م، وتوفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي تونس عام ١٩٨٥م.

٨٨ ـ المرجع السابق.

٨٩ ـ عبدالجبار السامرائي: الملاحم في الشعر العربي مجلة العربي العدد ١٥٦ نوفمبر ١٩٧١.

٩٠ ـ محاضرة لزكي المحاسني: أدب الملاحم في الشعر العربي مطبعة الأزهر عام ١٩٦٠م.

٩١ ـ سعد الدين الجزاوي: الملحمة في الشعر العربي ص ٢٠ ـ ٣٢ مصر عام ١٩٦٧م.

٩٢ ـ فاروق خورشيد: في الرواية العربية ص ١٧٧ـ ١٨١ الإسكندرية عام ١٩٥٩م.

٩٣ـ محمد فهمي عبداللطيف: أبو زيد الهلالي سلسلة اقرأ العدد٤٧ أكتوبر عام ١٩٤٦م.
٩٤ـ د.حسين نصار: القصة في الشعر العربي مجلة العربي العدد ٢٥ ديسمبر عام ١٩٦٠م.
٩٥ـ السابق.
٩٦ـ د. أنيس المقدسي: الشعر العربي في قديم الزمان وحديثه، مجلة العربي العدد ١٧٩.
٩٧ـ السابق.
٩٨ـ د. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ص ١٢٧ كتاب الأمة العدد ١٤ قطر.
٩٩ـ الجاحظ: الحيوان ج ١ ص ٧٥.
١٠٠ـ د. زكي نجيب محمود: العقل في تراثنا العربي مجلة العربي العدد ١٢٨ عام ١٩٦٩م.
١٠١ـ محمد كمال الدين: العرب والمسرح، كتاب الهلال ص٤٧ العدد٢٩٣ مايو ١٩٧٥م.
١٠٢ـ ديتيس: مناهج النقد ص١٧٥.
١٠٣ د.حسن فتح الباب: مستقبل الشعر بين أزمة العصر وإشكالية الإبداع مجلة سطور العدد ٢ لندن يناير عام ١٩٩٧م.
١٠٤ـ د. إسماعيل الفاروقي: نظرية الفن الإسلامي مجلة المسلم المعاصر العدد ٢٥ص ١٤٢، ١٤٥ الكويت عام ١٩٨١م.
١٠٥ـ المرجع السابق ص١٤٥.

الفصـــل الرابع

القصـة والمسـرحية

القصة والمسرحية

الأدب الإسلامي:

عنصر من عناصر الثقافة الإسلامية ولسان من ألسنة الدعوة التي تحرص أول ما تحرص على القدوة والمثل، وتهتم بالفعل دون أن تهدر قيمة القول، خاصة وأن المعجزة الكبرى في الإسلام هي القرآن الكريم، الذي هو كلمات الله المنزلة، في إطار من الصدق والجمال والإعجاز، كما أن دعوته بالحكمة والموعظة الحسنة «ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة، وجادلهم بالتي هي أحسن»(١).

وقد تبدو عملية «التنظير» للأدب الإسلامي ـ كما يقول الكاتب الإسلامي نجيب الكيلاني(٢) ـ ميسورة سهلة لأول وهلة، وإنها لكذلك إذا انصب التنظير على «مضمون» الأدب أو منبعه الفكري، لكن الأمر سوف تكتنفه الصعوبة إذا ما نظرنا إلى الشكل أو الصور الجمالية لأي فن من فنون الأدب.

التنظير للأدب الإسلامي لا يثير كثير جدل في ناحية المضمون، لكن الأشكال الفنية التي لا تكاد تستقر على حال، والتي تختلف فيها الأذواق والأفهام والمناهج الفلسفية هي المشكلة، وهذا طبيعي، حيث إن الخلاف حول الصورة الفنية خلاف أبدي حتى بين أبناء المدرسة الأدبية أو الفنية الواحدة، فضلاً عن أنه من الصعب، بل يكاد يكون من المستحيل تحديد أبعاد صورة أدبية واحدة لفن من فنون الأدب، فالقصة يتناولها كل كاتب بأسلوبه وطريقته الخاصة، ولو كان الأسلوب أو الطريقة واحدة لانهدم جانب أساسي من عملية الإبداع، المقلدون وحدهم هم الذين يدورون في إطار الصورة المحددة، وحتى هؤلاء قد يتجاوزون ـ قليلاً أو كثيراً ـ

الحدود المرسومة.

أما خصوصية الكاتب المبدع وتميزه فتجعله يبدع عملا فنيا مرتبطا بفكره وذوقه وإمكاناته الخاصة، وقد تتصفح عددا من دواوين الشعراء العموديين مثلا، فتجدهم يكتبون وفق قواعد عامة متفق عليها، لكننا نجدهم يتمايزون عن بعضهم بعضاً، وهذا ما نجده بين شعراء الشعر الحر وهو ما ينطبق على المسرح كما ينطبق على القصة القصيرة(٣).

وهذا يعني أن قضية الشكل الفني أو الصورة الفنية مفتوحة، لكن هذا لا يعني أنها فوضى، فهناك أساسيات تتعلق بالقواعد..قواعد اللغة، وباستقامة التعبير، وبالموسيقى في الشعر، وبالحدث في القصة والمسرحية، وبالجماليات الأدبية الأخرى من رمز وإيماء وإشعاع، وبأمور تخصصية أخرى في شتى ألوان الأدب، وهذه بدورها ليست قواعد جامدة، ولكنها خاضعة للمواهب الإبداعية القادرة على الإضافة والتعديل والابتكار.

ومن هنا فالشكل الفني مشكلة في مجال وضع النظرية، لكنها مشكلة ذات طبيعة خاصة، ويمكن فهمها في إطار التجربة الطويلة، والتنوع الواسع، وفي إطار المنطق والمقبول والمعقول، خاصة وأن الشكل الفني ميراث وتراث، وأنه مطبوع متغير متنوع، وأن مجال العمل فيه يلتصق بإبداع المبدعين أكثر من التصاقه بآراء المؤرخين والنقاد. وعلى ذلك فللأدب العربي والإسلامي جانب خاص وآخر عام. الجانب الخاص هو جانب فكري يرتبط بالإسلام عقيدة وفكرا وتصورا وعاطفة، والجانب العام تمتد جذوره إلى الإبداع العربي القديم وإلى التراث العالمي المشترك الذي ساهم فيه كل شعب بنصيبه، وخاصة فيما يتعلق بالأشكال الفنية التي أصبحت في عصرنا ملكا للجميع، لا تحجزها نزوات العصبية العرقية أو الدينية أو السياسية أو المذهبية أو الجغرافية(٤).

أولاً: القصة العربية:

إن القصة فن جميل لا شك، وإذا ما حاولت أن تكشف سر جماله فإنك تقف حائراً مذهولاً أمام هذا الجمال المقتضب العميق الدلالة، الفاتر في عمق نفسك فلا تجد أمامك إلا أن تشرك غيرك في تذوقه. والقصة فن يحاول من خلاله القاص اقتناص لحظة حياتية يسكبها في نظام معين يحتاج القارئ إلى سبر أغواره للوصول إلى تلك العلة الكامنة في هذا البناء الصغير الذي يحمل خصائص متقنة تجعلك تتحدث فيه عن الدقة والإرهاف والتناسب والإحكام.

وهذه الخصائص موزعة بين عدد من فنون الأدب، حيث إن القصة تشتمل في طياتها من

القصيدة على بنائها وتماسكها، ومن الرواية الحدث والشخوص، ومن المسرح الحوار واللغة، ومن المقال منطقية السرد ودقته، أي أنها تأخذ من هذه الفنون أجمل ما فيها لتقدم لنا إمتاعاً فنياً راقياً أضف إلى ذلك أنها صورة تعبيرية عن العصر والواقع المعاش مزجت بما أبدعه الخيال والابتكار.

وفي القصة كما في الرواية يجتمع الموضوع والحبكة والحدث والأشخاص والجو والعنصر الذي يمنح القصة مغزاها، ولكن لقاء هذه العناصر ونسبها يختلف من قصة لأخرى. وبالرغم من أن القصة تمثل علاقة ما بين كاتبها والحياة وما تعكسه هذه العلاقة من رؤية خاصة تميز هذه القصة عن سواها، فإنه من الصعب الوصول إلى تعريف كامل لها. لأن هذا اللون من الأدب في تطور مستمر، وأشكاله تتعدد وتتكاثر كلما اختلفت التجربة أو تغيرت زاوية التركيز عند كاتب دون آخر(٥)، وهناك جانب آخر وهو التشابه الكبير ما بين القصيدة الغنائية والقصة من حيث البناء والاختصار.

ومقتل القصة «القصيرة» هو أن تتفلت من يد كاتبها فتتحول إلى قصيدة ولا سيما أن الشعر وهو المنافس الوحيد للقصة لم تعد له الإمكانية في المنافسة في شكله الحالي. لكن الخوف بقي من موت القصة على يد كاتبها، ويكون ذلك بتحولها إلى قصيدة في مستوى التعبير ونوع التصوير والسياق العام لأن هناك شيئين يربطان القصة بالقصيدة ألا وهما البؤرة الشعورية التي تنمو إحداهما حولها، والطول الذي مهما امتد لا يتجاوز مقدارا تحتمه دورات نمو لا بد أن تقف عند حد(٦).

ومن مهام الرواية والقصة القصيرة الإسهام في توعية المتلقي، وفي تعليمه، وفي رفع مستواه الثقافي، لأن الفنون، بصفة عامة، تفتح آفاقاً جديدة ليس في التوعية أو التعليم فحسب، بل في اكتشاف الحقيقة والوصول إلى مرافئ كانت مجهولة من قبل، من أجل رفعة شأن الإحساس بالواقع، والكشف عن مناطق جديدة من الحس المرهف بالأشياء والأمور، وطرح التساؤلات في الكون والحياة وفقاً لما ينادي به الدين الإسلامي الحنيف(٧).

وقد عرفت الأمة العربية الأدب القصصي ـ منذ حققت وجودها ـ بالكلمة والخبر. وتطورت الحكايات القصصية كشكل من أشكال التعبير النثري تبعاً لتطور الحياة العقلية والاجتماعية للأمة العربية. ولذلك يقول طه حسين (٨) فيما يتصل بانتشار القصة والفن القصصي عند المسلمين: «لقد شاعت في بلاد الشام أيام عمر بن عبدالعزيز مجالس كلامية في مسجد البصرة ومجالس للقصص التاريخي، وكانت تلتف بمسجد الكوفة حول أبي مخنف يحيى بن لوط وسيف بن عمر.

وكان العصر العباسي الثاني.. عصر نهضة أعجمية، أرادت فيه الأمم التي خضعت لسلطان العرب أن تسترد مجدها القديم، واتخذت الأدب العربي وأدبها الخاص طريقا إلى هذه النهضة.. من هنا نظمت تلك الأشعار والقصص الفارسية في الشاهنامة ، مع أن الشعر القصصي كان أثرا للنهضة والحرص على التحدث بذكر المجد القديم، واستحضار الآمال المستقبلية، وقبل هذا كانت أحاديث العرب الجاهليين وأخبارهم تكتب أكثر من مرة، وقد قصها الرواة في ألوان من القصص، وكتبها المؤلفون في صنوف من التآليف، فكأن القصة بذلك، والرواية، والقصيدة المطولة عرفت منذ أيام الجاهليين واستمرت في نموها وتطورها على مر العصور العربية(٩).

ولذلك ليس صحيحا ما استقر في أذهان البعض من أن العقلية العربية تنزع بفطرتها إلى التجريد وتنأى بجانبها عن التجسيم، خاصة فيما يتصل بفن الأدب، فبرز مصطلح الحكاية في الأدب القصصي وتزحزح عن مجرد الإخبار بالواقع إلى الإيهام بحدث قديم مرت الدهور عليه، أو واقعة في مكان بعيد. ولا بأس من التوسل بالخيال، الذي لم يكن العربي يفتقد إليه لبلوغ التأثير المنشود.

ولا أدل على ذلك من وجود كلمة «خرافة» في الأدب العربي التي تدل على الوقائع والأحداث غير المعقولة ثم أصبحت هذه الكلمة مرادفة لطائفة من حكايات الخوارق، وأنواع من القصص الذي يدور في عالم الطير والحيوان، حيث تتخذ فيه الكائنات صفات عاقلة مفكرة ومدبرة(١٠) مما يؤكد على وجود الفنون النثرية في الأدب العربي منذ القدم، خاصة القصة والرواية، وقد تطورت هذه الأشكال التعبيرية برغم خضوعها للتغيير بالحذف والإضافة، إلا أن العنصر الأصلي في الحكاية يبقى واحداً وتتفرع عنه العناصر البنائية عند إعادة القص أو الرواية(١١). ولا ينبغي أن ننسى أن القصة في صدر الإسلام كانت عملاً رسمياً، وأول من قص في مسجد الرسول (صلى الله عليه وسلم) هو تميم الداري في خلافة عثمان بن عفان، وكان نصرانيا من اليمن وأسلم في السنة التاسعة من الهجرة، وقد ذكر للنبي (صلى الله عليه وسلم) قصة الجساسة والدجال(١٢).

ويقول الليث بن سعد(١٣) إن القصص التي عرفها العرب نوعان: قصص للعامة، وقصص للخاصة، فأما قصص العامة فهو الذي يجتمع إليه نفر من الناس يعظهم ويذكرهم، وأما قصص الخاصة، فهو الذي جعله معاوية أمراً معترفاً به،إذ ولّى رجلاً على القصص للترويج لحزبه والدعوة له، ثم ارتفع شأن القصص، حتى رأيناه عملا رسميا، يعهد به إلى رجال رسميين، يعطون عليه أجرا، ويذكر الكندي في كتابه «القضاة» أن كثيراً من القضاة كانوا يعينون قصاصاً

أيضاً، وكان أول من قص هو «سليمان بن عتر التجيبي» عام ٣٨هـ وجمع له القضاء إلى القصص، ثم عزل عن القضاء وأفرد بالقصص.

إن مقامات الهمذاني والحريري وما شاكلها من هذا اللون من فنون الكتابة هي البذور الأولى لكتابة القصة في تاريخ الأدب العربي، بعد القرآن الكريم الذي علم المسلمين فن القصة بأساليبها البيانية والفنية المختلفة، وهذه التجارب الأولى خير مثال عليها، كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني الذي يحمل في طياته نماذج لفن القصة العربية في شكلها المبكر.

ولكن القصة العربية ذات التاريخ العريض الذي يمتد طولاً في الزمن، أصبحت من خلال هذا التاريخ العريض ذات صبغة محلية أعمق، تتوجه إلى العمومية وغدت تعتمد على البيئة العربية، ولم تعد انبهارا بنماذج وافدة من خارج البيئة العربية.

ومن أشهر الحكايات الباقية عن التراث العربي، حكايات وقصص ألف ليلة وليلة، وحي بن يقظان، وأفكار وعناصر روائية من مقامات بديع الزمان الهمذاني، وكليلة ودمنة وغيرها من القصص العربية ذات الأصل العربي الأصيل أو تلك الحكايات الفارسية التي اندمجت في النثر العربي بعد ترجمتها إلى اللغة العربية.

وقد تولدت موضوعات وقصص جديدة عن أصول تلك الحكايات العربية «فمن الموضوعات التي أذاعتها ألف ليلة وليلة ومكنت لها في عالم الأدب موضوع الرحلات، ولقد أوحت قصص السندباد إلى كثير من كتاب الرحلات في الغرب أن يؤلفوا عن رحلاتهم أو عما يتخيلون من رحلات.. كذلك أحيت قصص ألف ليلة وليلة موضوع أدب الحيوان، فأصبحنا نجد الكثير منه، وخاصة أدب الأطفال والصبية، كذلك موضوع أدب الحيوان أو الأدب الحكيم، وكان الفضل في إبرازه بصورة جيدة يعود إلى قصص ألف ليلة وليلة»(١٤)، وألف ليلة وليلة من أهم المنابع الأولى في التراث العربي، التي تحوي نماذج عجيبة وغريبة ومثيرة من الأفكار والشخصيات والسرد على ألسنة البشر والحيوان والطير والجن والشياطين وتضم أصول هذه القصص العديد من القصص الخيالية والطريفة والنادرة، وهي في مجمل دلالتها الفنية تعبير عن الخيال الخصب في الأدب العربي.

وقصص ألف ليلة وليلة نبع لا ينضب للقصص الأوروبي عند الأخوين جريم اجيوم(١٧٨٦- ١٨٥٩) وجاك لويس (١٧٨٥-١٨٦٣) في قصصهما الشعبية الألمانية.. كذلك استوحى منها سويفت (١٦٦٧- ١٧٦٣) رحلات جليفر، واقتبس منها ليسينج الألماني (١٧٢٩ - ١٧٨١) وجوته «ناثان الحكيم»، ووضع تشوسر الإنجليزي (١٣٤٠- ١٣٩٩)

قصص كانتر بري وخاصة قصة «السيدة» على نمطها وكذلك منظومته: سكوا يرتيل، كما تأثر بها «ديفو» (١٦٦٠ ـ ١٧٣١) في قصته «روبنسون كروزو» ومن رسالة «حي بن يقظان» للفيلسوف العربي ابن طفيل(٥٨١هـ).

وتأخذ ملحمة فرنسا: قصة رولان موضوعها من قصة عنتر العبسي العربية التي تبرز معالم البيئة العربية وتقاليدها. ومما يذكر أن قصة رولان كانت فاتحة النهضة القصصية الأوروبية في العصر الحديث (١٥).

كما يعد كتاب «ابن المقفع»(٧٢٤ ـ ٧٥٩م) كليلة ودمنة الذي ترجم عن الهندية للكاتب الفيلسوف الهندي «بيدبا»، من أروع المؤلفات العربية الخيالية التي تستخدم القص الخيالي الرمزي على ألسنة وأفواه الطير والحيوان لإظهار الحكمة ولاستخلاص العبر «ومادة الكتاب تزخر بالأمثال والأحاديث الوعظية وتنطق بالحكمة في ثوب من السحر والخيال والتشويق»(١٦).

وقد تأثر بهذا الكتاب في مجال الاقتباس والمحاكاة معظم الآداب الأجنبية في العصور الأدبية المختلفة. والآداب الأجنبية التي اقتبست الحكايات القصصية وحكايات الحيوان في الأدب العربي مدينة في الأخذ بالمادة الموضوعة أصلا في كتب التراث من مثل ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والملاحم القصصية الشعبية، وقد اقتبس هؤلاء الأجانب المادة العربية الأصلية من فيض محاكاتهم واقتباسهم وفنهم في التصرف(١٧) في مادة موضوعاتهم ليلائموا أذواقهم(١٨).

وفيما يتصل بالقصة الخاصة بالرحلات التي قام بها العرب، وبرعوا فيها إلى حد كبير يقول «كراتشكوفسكي» في كتابه «تاريخ الأدب الجغرافي»: «يكون وصف الرحلة أحياناً قصة ممتازة يسجل فيها صاحبها كل ما رآه أو ما هو جدير بالاهتمام وكثيراً ما تبلغ مستوىً عالياً من الفن والصياغة الأدبية».

ويقول د.شوقي ضيف: «لا نبالغ إذا قلنا إن الرحلات من أهم فنون الأدب العربي لسبب بسيط هو أنها خير رد على التهمة التي طالما اتهم بها هذا الأدب، ونقصد تهمة قصوره في فن القصة».

ويذهب د. حسين نصار إلى أن الرحالة العرب قد صوروا كل أنواع الطبيعة التي مروا بها تصويراً يتفاوت إجمالاً وإسهاباً، ويرى أن هناك أمرين دفعاهم إلى هذا التناول: الرغبة العلمية والحس الجمالي، فقد اهتم أكثر الرحالة بإبانة الطرق التي سلكوها على نحو ما نجد تحت اسم (المسالك والممالك) وعني أكثرهم بتصوير طبيعة الأرض التي يتحدثون عنها كما يتضح في رحلة ابن جبير وابن بطلان وعبد اللطيف البغدادي.

ولم يتمكن العرب من تحقيق ذلك إلا بفضل اللغة العربية، التي امتازت على كثير من اللغات

بقدرتها على التعبير عن كل الأغراض الإنسانية، وفي ذلك يقول أحمد أمين: «في الحق أن اللغة العربية أرقى اللغات السامية كما يقرر دارسو تلك اللغات، فلا تعادلها اللغة الآرامية ولا العبرية ولا غيرها من هذا النوع السامي، وهي كذلك من أرقى لغات العالم، فهي تمتاز عن اللغات الآرية بكثرة مرونتها وسعة اشتقاقها، فإذا قيس ما اشتق من كلمة عربية من صيغ متعددة لكل صيغة دلالة على معنى خاص بما يقابلها من كلمة إفرنجية وما يشتق منها، كانت اللغة العربية في ذلك غالباً اوفر وأغنى».

ومن هنا لم يكن غريبا أن نجد التراث العربي مليئاً بالنصوص القصصية المبدعة التي تثبت أن العرب يمتلكون موهبة القص والحكي مثلهم في ذلك مثل الأجناس البشرية الأخرى. وإذا كان لا بد لنا من دراسة التراث القصصي العربي والإسلامي والإحاطة بمدى ما وصلت إليه جماليات القصة والرواية العربية، فإن اللغة تأتي في مقدمة الموروثات التي تشكل ملامح التراث، لأنها وحدها المعبرة عن العادات والتقاليد والأعراف، عن الإنجازات والأحلام والرؤى، بل حتى عن الجماد الذي شكله الأجداد كأحد الفنون.

وفي طليعة الأمم التي ورثت حضارتها عبر اللغة، تأتي الأمة العربية بلغتها الثرية ومفرداتها الفصحى ولهجاتها القريبة من الفصحى الأم والتي صارت تشكل قاموساً يشي بتطور هذه اللغة الأم ومفرداتها. فهذه اللغة بلهجاتها المتجاورة، عبرت الأزمان حاملة ما بأعماق النفس العربية خلال الموال والشعر والمأثورات، كما تجسدت في فني الرواية والقصة(١٩).

وحظ القصة في القرآن الكريم حظ وفير ومتعدد المجالات. فالقرآن الكريم نزل باللغة العربية، وسيلة القوم إلى التواصل والفهم وأداتهم البليغة في التعبير وصولا إلى فن راق. وكما أن القرآن الكريم تحدى العرب في القول وهم فرسان الشعر وأربابه، فقد تحداهم أيضا في القصة، ذلك أن تراثهم النثري قبل الإسلام يمتلئ بالقصص والحكايات، والأساطير والأخبار والأيام.. ومن ثم لم يكن عجبا أن يحفل القرآن الكريم بألوان متعددة من القصة، كنموذج صادق لما يجب أن تكون عليه القصة.

ودراسة القصة في القرآن على جانب كبير من الأهمية، ذلك لأن القصة قالب تربوي وإعلامي تنفذ من خلاله الدعوة إلى القلوب فتهتز، وإلى النفوس فتنفضها نفضاً. إن القصة فن يتلازم مع الإنسان منذ كان صغيراً يسعد بالحكايات التي تقص له. فالقصة تقدم للقارئ عوالم زاخرة بحيوات متغايرة، وبأجواء مختلطة، وبأشخاص متنوعة، وبصراع يدور بين خير وشر، وعدل وظلم، فتثير في النفس العواطف ، وتجذب القلوب إليها وتهيئ العقول إلى السماع والفعل(٢٠).

والقصة في القرآن الكريم تساق لإبراز هدف ديني وتوضيح غرض من أغراض العقيدة، فهي منذ البدء تنطلق من منطلق ديني بحت، ولكن القصة القرآنية مع ذلك تفي بمتطلبات الفن القصصي وتتضمن خصائصه وعناصره، ولكنها على طريقتها الخاصة.

إن القصة القرآنية حملت في داخلها أغراضاً ذات مغزى موجه إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) في حثه على الصبر مهما لاقى من أذى المشركين من قومه أو غيرهم.

وذلك بذكر أخبار من قبله من الرسل وما كانوا قد تعرضوا له من أذى وتكذيب وغير ذلك، وهذا جلي في قوله تعالى: «فاصبر كما صبر أولو العزم من الرسل ولا تستعجل لهم»(٢١).

وقد حملت القصة القرآنية بين طياتها العبر والموعظة تجلى ذلك من خلال بيان مدى قدرة الله سبحانه وتعالى وسطوته والكشف عما حاق بالأمم الماضية من العذاب والهلاك.. ومثال ذلك القصص المتتالية السريعة الإيقاع في سورة القمر:«كذبت قبلهم قوم نوح فكذبوا عبدنا وقالوا مجنون وازدجر فدعا ربه أني مغلوب فانتصر. ففتحنا أبواب السماء بماء منهمر وفجرنا الأرض عيوناً فالتقى الماء على أمر قد قدر»(٢٢). ومثل: «وإلى عاد أخاهم هودا قال يا قوم اعبدوا الله ما لكم من إله غيره أفلا تتقون»(٢٣).

وقد استخدم القرآن في أغراضه الدينية البحتة، كل أنواع القصة: القصة التاريخية الواقعية المقصودة بأماكنها وأشخاصها وحوادثها التي تعرض نموذجا لحالة بشرية، فيستوي أن تكون بأشخاصها الواقعيين أو بأي شخص يتمثل فيه ذلك النموذج. والقصة المضروبة للتمثيل، والتي لا تمثل واقعة بعينها، ولكنها يمكن أن تقع في أية لحظة وأي عصر من العصور. من النوع الأول كل قصص الأنبياء، وقصص المكذبين بالرسالات وما أصابهم من هذا التكذيب (موسى وفرعون ـ عيسى وبني إسرائيل ـ صالح وثمود) ومن النوع الثاني قصة ابني آدم(٢٤). ومن النوع الأخير قصة صاحب الجنتين(٢٥).

والملاحظة الجوهرية على القصة القرآنية أنها جاءت متوزعة على سور القرآن كلها، فلم تأت قصة ـ غالباً ـ وقد اكتملت منذ البدء حتى المنتهى فيما عدا قصة يوسف عليه السلام، وهذا التوزع لحلقات القصة مرتبط بإبراز الغرض الديني، وهو في نفس الوقت، متناسق تناسقاً تاماً ومبدعاً مع الموقف السياقي الذي وردت فيه الحلقة المسرودة من القصة المحكية.

وهي من هنا تختلف عن القصة البشرية اختلافاً جوهرياً. فهي ليست عملاً فنياً مستقلاً، إنما هي إحدى وسائل القرآن الكريم لتقديم العقيدة، والدعوة إليها، وتثبيتها ورسوخها. وهي كأداة تعبيرية تندرج تحت القضية الكبرى للتعبير القرآني في كل ما يورده من صور وقصص ومشاهد،

يؤلف تأليفاً ممتزجاً امتزاجاً عضوياً بين الغرض الديني والغرض الفني(٢٦).

وكما يقول سيد قطب: «والفن والدين صنوان في أعماق النفس وقرارة الحس، وإدراك الجمال الفني دليل استعداد لتلقي التأثير الديني، حين يرتفع الفن إلى هذا المستوى الرفيع وحين تصفو النفس لتلقي رسالة الجمال».

ومن هنا فإن البداهة قاضية بأن يكون القرآن داعياً يزكي تنمية الحاسة الفنية لدى المسلمين. فقد امتلأت صور القرآن الكريم بما نسميه في الدراسات الأدبية والفنية «التعبير بالصور» أي رسم الصور الحسية كي تعبر بها آياته عن المقولات والمعاني والأفكار، فنحن في القرآن ومن خلال قصصه أمام «لوحات» تعبر بالصور المرئية والمحسوسة عن المعاني والأفكار والمعقولات، أي أمام «التمثيل» و«التصوير». فعندما يتحدث القرآن الكريم عن الذين كفروا، فأحبط الكفر أعمالهم، وأضاع الثمار المرجوة من مثلها، نجده «يمثل» هذه الفكرة فيعرضها في «صور» محسوسة «ويرسمها» في لوحات فنية تراها العين عندما ينطق بكلماتها اللسان!.. فأعمال الكفار: كرماد هبت عليه الريح العاصفة، فلم تبق منه لأصحابه كثيراً أو قليلاً «مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف لا يقدرون مما كسبوا على شيء، ذلك هو الضلال البعيد(٢٧). ولوحة فنية أخرى يصور فيها القرآن الكريم هؤلاء الكافرين الذين جعلوا تنكبهم عن الحق ودعوته وأهله وهديه بمثابة الصم البكم المعطلة ملكاتهم العقلية، أما ما يهذون به فليس إلا النعيق!.. «ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء «صم بكم عمي فهم لا يعقلون»(٢٨).

والكلمة.. والفكرة.. كثيراً ما تتحول في آيات القرآن الكريم، بالمثل إلى صور محسوسة ينمي إبداعها الحاسة الفنية للمتدبرين المتفكرين! «ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها، ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون»(٢٩). وفي مقابل هذه الشجرة ذات الأصل الثابت الراسخ والفروع السامقة في السماء، والتي تعطي طيب العطاء في كل الأحايين.. في مقابلها وعلى الضد منها، صورة الكلمة الخبيثة! «ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار»(٣٠).

هكذا.. وعلى هذا النحو تتناثر في القرآن الكريم تلك «الصور» التي تجسد الأفكار وترسم المعقولات وتحول المعاني إلى لوحات فنية تقرأ باللسان، وترى بالبصيرة، وترسم في المخيلة، وتكاد أن تلمسها الحواس التي تستشعرها جمال إعجاز القرآن الكريم(٣١).

ولقد وصلت القصة القرآنية إلى هذا التأثير الوجداني الفعال بطرائق فنية جمالية خاصة بها..

وذلك عبر طريقة فذة في العرض والسرد، ذلك العرض القصصي القائم على قانون الانتخاب في اختيار الجزء من القصة الذي يتلاءم والسياق القرآني في الموضع الذي وردت فيه والغرض الديني العام.

«فمعظم القصص يبدأ بإشارة مقتضبة، ثم تطول هذه الإشارة شيئاً فشيئاً، ثم تعرض حلقات كبيرة تكون في مجموعها جسم القصة، حتى إذا استوفت القصة حلقاتها عادت هذه الإشارات هي كل ما يعرض منها، وأدى ذلك إلى تنوع طرائق التناول الفني.. وهو تنوع ينسجم مع طبيعة القصة القرآنية..

وأهم ما يلفت النظر أن القرآن وهو يسرد القصة يقوم بعملية فنية تعتمد على الانتخاب من الوقائع والأحداث، في إجمال لا يحتاج إلى تفصيل، وهو ـ كما يقول أحد الباحثين(٣٢) ـ مبدأ عرفته القصة البشرية حديثاً حيث يعمد المؤلف إلى تنحية كثير من التفاصيل الواقعية التي تضر بالحدث وترهل جسم القصة. ولا شك أن الحدث المسرود هو روح القصة يمنحها الحياة ويضفي عليها الحيوية، والحدث في قصص القرآن بارز ومسيطر.. يقوم بدوره من حيث التأثير وتوصيل الغرض الديني، وإبقاء جذوة التشويق آخذة باللباب.

والقرآن الكريم يمسك بالأحداث ويحرك الأشخاص، وينقل ما يقولونه مسبوقا بقال.. فهو المهيمن على فن القص.. وهو من طبيعة الفن القصصي المسرود الذي عرفته البشرية فيما بعد.. ولقد سبق القرآن الكريم محاولات البشر في الهيمنة على النص القصصي. يقول «فورستر» عن تحكم الروائي وعلوه وانتخاب أحداث نصه القصصي بما يحدث التأثير المطلوب من النص: «يسير الروائي راسخ القدم فهو شخص ماهر، يجلس أعلى من عمله، يلقي شعاعاً من الضوء هنا أو يتحرك مرتدياً طاقية الإخفاء هناك. وهو يتفاوض مع نفسه كمبدع للشخصية عن أحسن تأثير يمكن أن يحدثه»(٣٣).

ولا شك أن سمو السارد وارتفاعه يمكنه من القبض على الحدث والشخصية ويساعد على التعرف إلى كنه الشخصية ومردوداتها مع سرد الأحداث وتناميه. ومن ثم يتلاءم أسلوب العرض القرآني مع انتقاء الحدث المسرود، فينحي تماماً كل ما لا يمت للحدث بصلة، وما لا يتلاءم مع الهدف الديني ويخلص إلى التركيز حول محوَر الشخصية وجوهر الدعوة وردود الأفعال.

والقصة القرآنية وقد التزمت «طريقة الرواية التي تؤذنك دائماً بأنك تستمع أخباراً قد ذهب أشخاصها في التاريخ.. وأنها في هذا العرض إنما هي في بعث جديد»(٣٤). ولا شك أن ذلك يساهم في تصفية الأحداث التاريخية مما علق بها من تحريف وتشويه، ذلك أن هذه الأخبار

«تجيء من جهة عالية عالمة، وسع علمها ما تحوي الأزمنة والأمكنة»(٣٥). وهو في ذلك يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجانب الغيبي في القصة القرآنية .

ومما يلاحظ على القصة القرآنية وهي تسرد الحدث ذلك «التنقل السريع في تسلسل الأحداث والاعتماد على تتابع الأحداث تتابعا سريعا لخلق جو مليء بالحركة، وكأنما نحن أمام مسرح حافل بالنشاط في مشاهد حيوية متتابعة»(٣٦).وهذا نجده واضحاً في كل القصص القرآني عامة وقصة يوسف بوجه خاص.

والملاحظ ـ وكما أدرك ذلك أحد الباحثين(٣٧) ـ في القصة القرآنية أن قصة يوسف جاءت دفعة واحدة على غير القاعدة في القرآن لأن طبيعتها تستلزم هذا اللون من الأداء «فهي رؤية تتحقق رويداً رويداً يوماً بعد يوم ومرحلة بعد مرحلة، فلا تتم العبرة بها، كما لا يتم التنسيق الفني فيها، إلا بأن يتابع السياق خطوات القصة ومراحلها حتى نهايتها. وإفراد حلقة واحدة منها في موضع لا يحقق شيئا من هذا كله»(٣٨).

ومما يميز السرد القصصي في قصة يوسف أنه سرد أفقي يبدأ من أول الحدث إلى نهايته مرورا بأحداث متتابعة تشغل جسم القصة بين البداية والنهاية. ولا شك أن كل حدث جزئي له وظيفة في جسم الحدث الأكبر، بل هو يعتبر وحدة وظيفية تقوم ولا شك في نمو خيوط الأحداث وتقدمها وانفراجها. أما الوحدة الوظيفية فهي الوحدة القياسية التي نرد إليها أفعال البطل في رحلته الزمانية. وتنتظم الوحدات الوظيفية في أفعال متتالية، وكلما تقدمنا في العمل تكبر الوحدات المعبرة عن هذه الوظيفة(٣٩).

والقرآن وهو يسرد قصصه إنما ينوع أحداثه ما بين واقعية أو خارقة غير مألوفة، وما بين قضاء وقدر أو معجزات تتجلى.. وهي في كل الحالات التي تسرد فيها تسير وفق ترتيب خاص بحيث يكون كل حدث في مكانه وفي وقته المناسب وينمو حسب ميزان دقيق يحدد حركة انطلاق الحدث سرعة وبطئا(٤٠).

وقد تدرج بناء القصة في القرآن الكريم في ثلاث مراحل :أولها مرحلة ذكر الأحداث فقط دون ذكر الأشخاص. وثانيها: مرحلة الحوار حين دخل الناس في الإسلام، وأخذت الخصومة تشتد بين المؤيدين والمعارضين كما في سورتي الشعراء والأعراف. وثالثها: حين ظهرت الشخصيات بالحوار مع الأحداث، بل أخذت الشخصيات تتمايز بصفاتها، وأخذ الحوار يلعب دوره، ويحقق أهدافه، وهنا يتكامل البناء القصصي، ويأخذ شكله النهائي في قصة يوسف، التي ذكرناها، والتي تمثل فن بناء القصص في القرآن الكريم خير تمثيل.

وثمة فارق هائل يفرق القصة القرآنية عن غيرها من القصص الإنساني. ذلك أن الإسلام كدين هو منهج كامل متكامل من أجل الحياة، وهو كمنهج يعكس أثره وتأثيره على واقع الحياة الإسلامية، فيلتزم به المسلمون التزاماً قوياً، في الفكر والسلوك، والقيم الحياتية التي تشكل حركة المسلم في إطار الجماعة، وإذا ما تمسك المسلمون بقيم الدين الإسلامي تمسكاً قوياً، فإن ذلك سيصبح إشارة فاعلة على التأثير الإسلامي في الفكر والفن والحياة.

ويصبح العمل الإبداعي كالقصة له ملامح خاصة تميزه عن غيره من أنواع الإبداع الأخرى. والقصص القرآني يشتمل على قضايا نفسية تتضمن الترغيب والترهيب والتبشير والإنذار، فتوجه النفس الإنسانية بما جبلت على الفطرة إلى الاتجاه الصحيح. ومن هنا لا يكون غريباً أن نجد القصص القرآني لا يكاد يخلو من ترغيب يبعث على الرجاء أو ترهيب يثير الخوف وهما محوران ـ الرجاء والخوف ـ أساسيان من قوى النفس البشرية، يضرب على أوتارهما القرآن الكريم من أجل التهذيب والارتقاء لتلك النفس التي تسعى إلى الكمال .

والقصة القرآنية قصة صادقة بابتعادها عن الأساطير والخرافات والخيال الوثني والوهم، والاقتراب من الواقع المجرد، مع تتبع آثار الحقيقة ، بعيداً عن تلفيق أو اختلاق الأخبار المكذوبة. وقد قدم القرآن القصة ذات الصدق الموضوعي والشعوري بعيداً عن الخلط بين الحقائق والأوهام.

فالقصة القرآنية صادقة كل الصدق، ذلك لأنها تتناول ـ عبر الوحي الإلهي ـ موضوعات وأحداثاً وتاريخاً وأشخاصاً ليس لنا بها دراية، وإنما نحن في إطار التلقي نقف أمام هذا النسق الإبداعي المعجز مبهورين ومشدوهين.

ولعل من أعظم ما أعطى الإسلام للأدب العربي هو عمق المعرفة التي تدور على تحرر الأدب من الأساطير والخرافات وإيقافه عند الحقيقة دون مبالغة في تصوير الواقع على النحو الذي كان يعرفه الشعر الجاهلي أو الملاحم اليونانية. ولقد ظل الأدب العربي يحاذر من أهواء رجال الفن والشعر والقصة الذين يعطون لأنفسهم من الحرية ما يدفعهم إلى تجاوز الحقيقة وتجاوز القيم الخلقية(٤١).

ومن السمات البارزة في القصص القرآني أنها قصص «نظيفة».. فحين يلم بلحظة «الضعف البشري» لا يصنع منها بطولة تستحق الإعجاب والتصفيق! إنه يعرضها عرضاً «واقعياً» خالصاً، ولكنه لا يقف عندها طويلاً، وإنما يسرع ليسلط الأنوار على لحظة الإفاقة. لحظة التغلب على الضعف البشري، لأنها الجديرة بتسليط الأنوار عليها. وهي في حقيقتها (الإنسان) الذي كرمه الله وفضله على كثير من الخلق، وعهد إليه بالخلافة الراشدة في هذه الأرض، مثل

عرضه للفتنة التي وقع فيها سليمان أو داود أو يوسف أو موسى.

كما أن هناك سمة بارزة أخرى في القصص القرآني ـ على ما يذكر محمد قطب (٤٢) ـ وهو يعرض قصص (الفاحشة) إنه لا يعرضها لإثارة تلذذ القارئ أو السامع بمشاعر الجنس المنحرفة، كما تصنع المذاهب «الواقعية» و«الطبيعية» في المذاهب الحديثة الضالة: فلحظة الجنس ـ منحرفة وغير منحرفة ـ لا تستأهل الوقوف الطويل عندها. فإنها ليست هي الحياة، إنما هي وسيلة الحياة. إنها عارض يعرض في الحياة وقضى، يقضى ليفسح المجال لأهداف الحياة العليا الجديرة بالتحقيق.

أما الخصائص الفنية والجمالية للقصة في القرآن الكريم، فهي كثيرة، ولذلك نعرض أهم هذه الخصائص:

أولاً: أسلوب القصة يجري على نسق بديع خارج عن المألوف، فطريقة القرآن التعبيرية تقوم على أساس مباين للمألوف من طرائق العرب في كلامهم، وله أسلوب خاص به لا نجده عند أي فن من الفنون العربية المعهودة التي إما أن تكون نظماً أو نثراً وكما هو معلوم فإن للنظم أوزاناً محددة معروفة وكذلك للنثر طرائقه من السجع والاسترسال وغيرها معروفة أيضاً. والقرآن الكريم ليس له عروض الشعر وأوزانه في قصيدة أو رجز وليس أيضا على سنن النثر المعروف في إرساله أو تسجعه لأنه لا يلتزم الموازين المعهودة في هذا أو ذاك. ولكنك عندما تقرأ بضع آيات منه تشعر بإيقاع موزون يسوق آياته، سهل في صياغته. ونجد في تركيب حروفه تناسقاً عجيباً لم نألفه من قبل، متهادٍ ما بين الرخو منها والشديد، المجهور والمهموس، بحيث يؤلف اجتماعها إلى بعضها لحناً مطرباً يعرض نفسه على صوت القارئ كيفما قرأ.

هذا هو أسلوب القرآن الكريم الذي أعطى القصة القرآنية منهجاً فريداً متميزاً عن جميع الأساليب المعهودة للقصة ولا يشبهها، ذلك لأنه تتبع الأغراض التي سيقت من أجلها، حيث إن القصة القرآنية ليست عملاً فنياً مقصوداً لذاته، بل هي مسوقة لغرض ديني. والقرآن الكريم يتخذ من الجمال الفني أداة تحقيق هذا الغرض(٤٣).

ثانياً: تنوع طريقة العرض: فمرة يذكر ملخصاً للقصة يسبقها، ثم يعرض التفصيلات بعد ذلك من بدئها إلى نهايتها. ومرة تذكر عاقبة القصة ومغزاها. ثم تبدأ القصة من أولها وتسير بتفصيل خطواتها. ومرة تذكر القصة مباشرة بلا مقدمات ولا تلخيص. ويكون في مفاجأتها الخاصة ما يغني. ومرة يحيل القصة تمثيلية. فيذكر فقط من الألفاظ ما ينبه إلى ابتداء العرض، ثم يدع القصة تتحدث عن نفسها بوساطة أبطالها(٤٤).

ثالثاً: العرض التصويري: التصوير عنصر رئيسي في البناء القصصي، فالقصة تتوسل إلى تقديم مضمونها بوسائل أهمها السرد والتصوير. وإذا كان السرد يوفر للقصة بعدها الزماني، فإن التصوير هو الذي يوفر البعد المكاني لها، وهما البعدان الأساسيان في البناء التقليدي للقصة.

وهكذا كان من الطبيعي عندما يتحدث النقاد عن القصة أن يؤكدوا على أنها حدث مصور تتساوى في هذا الرواية والقصة القصيرة(٤٥) فالعلاقة بين القصة والتصوير علاقة أساسية جوهرية بالتالي، إذ إن التصوير هو وسيلة الكاتب لعرض شخصياته وأماكنه وأحداثه، بل ولعرض علاقة كل هذه الجوانب ببعضها.

لهذا كان من الطبيعي أن يتجه فن القصة إلى فن التصوير يستعمل أساليبه وأدواته في التعبير بالصورة. ولقد سبق القرآن الكريم كل المحاولات الإنسانية الحديثة في استخدام التصوير في البناء القصصي.

إن التعبير القرآني يتناول القصة بريشة التصوير المبدعة التي يتناول بها جميع المشاهد والمناظر التي يعرضها، فتستحيل القصة حادثاً يقع ومشهداً يجرى، لا قصة تروى ولا حادثاً قد مضى. فالقرآن لا يعرض القصة في أسلوبه كخبر عادي يخبرك عنه إخباراً بل إنه يمر بشريط حي لها على مخيلتك وإحساسك، ذلك أن القرآن الكريم في عرضه للقصة يخرج مدلول اللفظ من دائرة المعنى المجرد إلى دائرة الصورة الملموسة المتخيلة مثل قوله تعالى: «وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه ونخرج له يوم القيامة كتاباً يلقاه منشوراً»(٤٦).

ففي هذه الآية يدفع البيان القرآني أمام أعيننا صورة ذلك الإنسان الذي لزمه في عنقه كل أسباب الشؤم والطيرة المختلفة وهو تعبير مجازي أخرج فيه المعنى. بهذا المظهر الحسي الملموس المتحرك ليكون أوقع في النفس وليحمل التعبير معنى السخرية بأوهام الجاهلية وسخافتها حيث كانوا يتطيرون وينسبون الشر إلى أشياء خارجية عنهم بينما الشر منبعه فاعله ومرجعه إليه..

وهناك صورة أخرى في قوله تعالى: «يسألونك عن الساعة أيان مرساها»(٤٧). فالتعبير القرآني صور لك الساعة كأنها سفينة محجوبة عن العيون في غمار بحر عظيم، والجاحدين المنكرين يقفون على شاطئ هذا البحر يستعجلون في طلب إرسائها ليعرفوا حقيقتها بأعينهم.

ونجد العرض التصويري في قصة القرآن الكريم ألواناً: لوناً يبدو في قوة العرض والإحياء. ولوناً يبدو في تخييل العواطف والانفعالات، ولوناً يبدو في رسم الشخصيات. وليست هذه الألوان منفصلة، ولكن أحدها يبرز في بعض المواقف ويظهر على اللونين الآخرين فيسمى باسمه. ولكن الواقع أن هذه اللمسات الفنية كلها تبدو في مشاهد القصص جميعاً.

ومشاهد القيامة في القرآن الكريم، بروعة تصويرها سواء كانت في الجنة أو الجحيم، كانت مصدر إلهام لعدد كبير من الأدباء، وقد استفاد من هذه المشاهد شاعران عالميان، أحدهما عربي هو أبو العلاء المعري في «رسالة الغفران» والآخر هو «دانتي» الشاعر الإيطالي الذي عاش في نهاية القرن الثالث عشر الميلادي وبداية القرن الرابع عشر، وذلك في «الكوميديا الإلهية» التي يغلب على الظن أنه استمدها وتأثر فيها برسالة الغفران.. وإن كانت المصادر الأدبية الأوروبية تستنكف أن تعترف اعترافاً واضحاً بهذا الأمر.

ولكن الموضوع من ناحية، وطريقة العرض الفني من ناحية أخرى أكبر وأوسع من أن يقتصر عليهما هذان العملان الأدبيان، وما يزالان يصلحان للإيحاء الفني في شتى الاتجاهات، لو أرادت الفنون المختلفة من شعر وقصة ومسرحية وموسيقى وتصوير.. أن تتخذ منهما مادة فنية خصبة رائعة الخيال و«الموضوع». في مشاهد القيامة موضوع ديني قبل كل شيء، ولكنه ذو دلالة فكرية وخلقية وجمالية، فهو أصفى تصور عرفته البشرية لفكرة الجزاء الأخروي عن أعمال البشر في الحياة الدنيا(٤٨).

ولذلك يمثل نص «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري (٣٦٤ ــ ٤٤٩هـ) واحداً من النصوص الرئيسية في تاريخ النثر العربي خاصة والأدب العربي عامة، ومن أكثر نصوص هذا الأدب تأثيراً على مسيرة الأجناس الأدبية والنصوص الأدبية اللاحقة سواء على المستوى المحلي أو على المستوى العالمي.

و«رسالة الغفران» نص شديد الثراء تتنازعه مجالات عدة مثل تاريخ الأفكار، وعلوم اللغة، والمذاهب الفلسفية، والمعتقدات الدينية، وتاريخ الشعر وغيرها من المجالات المتشابكة التي حظيت ببعض اهتمامات الدارسين من قبل، من خلال الحوار مع تجلياتها في رسالة الغفران، لكنه أيضاً نص ينتمي إلى تاريخ الفن القصصي الخلاق، الذي أسهم أبو العلاء بنصيب وافر في تطويره من خلال نص الغفران.

وهو نص وهب الإمتاع القصصي دون شك للمنتمين إلى عصره وثقافته وهو قابل لأن يهب مزيداً من الإمتاع للمنتمين إلى عصور أخرى ودرجات من الثقافة مختلفة من خلال الحوار الفني معه. والمجال الذي اختارته «رسالة الغفران» مجال مبتكر يتعلق بعالم الغيب ومحاولة ارتياده وإطلاق الحرية للخيال واللغة وللعلاقات بين الأزمنة والأمكنة وتذويب الفواصل بين الجمادات والكائنات الحية العجماء أو الناطقة، وخلق متعة فنية، من خلال هذا كله، للنثر المجنح في رحاب عالم اللغة، متكئاً أحياناً على إخبار خيال الشعراء ليثبت قصوره في المواقف التي

تفوق الخيال، وعلى ذاكرتهم ليثبت أنها قد تتلاشى أمام عصف الأهوال(٤٩).

رابعاً: التنوع في الاستهلال بالقصة والتنقل بين أحداثها مع بقاء الأسلوب على مستوى رفيع واحد: من الأصول التي تقوم عليها القصة جعل مظاهر التشويق مجتمعة وبارزة في أولها والهدف من ذلك هو جذب القارئ إليها.

والقصة في القرآن تبدأ في كثير من الأحيان بأغرب مشهد يلفت النظر فيها وذلك لإثارة انتباه القارئ أو السامع، ثم يعود البيان القرآني بانطلاقة بلاغية مشوقة في عرض سائر مشاهدها المتلاحقة في إطار يزيد من جمال العرض وروعته مستدركاً ما كان قد فاته من قبل.. مثل استهلال قصة موسى عليه السلام مع فرعون «وهل أتاك حديث موسى إذ رأى ناراً، فقال لأهله امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى»(٥٠).

وهذه الطريقة في عرض القصة من أحدث الأساليب المستخدمة في إخراج الروايات والقصص وتسمى طريقة الخطف خلفاً. ولكنها ليست الطريقة المفضلة دائماً، وإنما هناك قصص يحتاج الاستهلال فيها إلى طريقة غير الطريقة السابقة، مثل قصة أصحاب الكهف حيث انتزعت أهم مظاهر العبرة من القصة، وصيغت بشكل خلاصة لها. ثم جاء التمهيد إليها وعرج بعد ذلك على صلب القصة وإليك استهلالها في قوله تعالى: «أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجباً إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشداً فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عدداً ثم بعثناهم لنعلم أي الحزبين لما لبثوا أمداً»(٥١). ثم ينتقل إلى العرض التفصيلي في قوله عز وجل: «نحن نقص عليك نبأهم بالحق إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى»(٥٢).

ونلاحظ أن التعبير القرآني يظل جارياً على نسق رفيع واحد من السمو في رقة الصياغة وروعة التعبير وجمال اللفظ، عندما يبدأ القصة بالاستهلال المثير المتميز العجيب ثم يعود بعد ذلك إلى سرد القصة، لكنه لا يهبط أو ينخفض مستواه، على الرغم من تنقله بين موضوعات مختلفة من التشريع والوعظ والحجج والوعد والوعيد ضمن إطار القصة.

وتلك حقيقة شاقة حيث المعنى الذي يراد عرضه كلما كان أكثر عموماً وأغنى أمثلة كان التعبير عنه أفضل وكانت الألفاظ إليه أسرع، وبالعكس كلما ضاق المعنى وتعمق كان التعبير عنه أشق وكانت الألفاظ من حوله أقل.. ومهما رأيت بليغا كامل البلاغة والبيان، فإنه لا يمكن أن يتصرف بين مختلف الموضوعات والمعاني على مستوى واحد من البيان الرفيع الذي يملكه، بل قد تجده مبدعاً في موضوع فإذا انصرف لغيره تراجع أسلوبه وبراعته.

أما القرآن الكريم فإنك لا تجد هذا التفاوت فيه، بل على العكس فإنك تجد الصياغة في أوج رفيع من الإشراق والبيان فتجد المعاني كلها لاحقة بها شامخة إليها من الاستهلال المثير إلى العرض البديع للقصة وما تضمنته من أحكام ومواعظ (٥٣).

خامساً: التأثير البياني: الإبداع القصصي في القرآن لا يتأتى إعجازه وجماله وصدقه من ناحية اللفظ، أو من ناحية المعنى، أو من ناحية الحدث، أو من ناحية النسق العام، ولكن يتأتى من المنهج الكامل الفريد، المتمازج، الذي يذوب كل عنصر من عناصره في قلب العنصر الآخر. إن استحضار المشاهد في القصة القرآنية، والتعبير الموجه يبدو وكأنه مشهد حاضر مؤثر، فكيف لعقل بشري أن يؤدي تعبيراً ما يعبر عنه الأداء التعبيري القرآني؟

وقيمة الأثر الفني ـ كالقصة ـ لا يكمن في جماله الشكلي بل في سحره البياني وتأثيره النفسي، وبما يحمل من قيم روحية واتجاهات جديدة في الحياة، ومصدر الجمال في الأثر الفني ـ كالقصة ـ ذلك الشعور الذي يعجز نفس الإنسان عند اتصاله بالأثر الفني. وهذا نجده واضحاً حين نقرأ قصص القرآن الكريم أو نستمع إليها.

ويعزى كثير من التأثير الوجداني لقصص القرآن الكريم، في ذلك الأسلوب الموسيقي الذي صيغت فيه قصصه، فإن أسلوب القرآن الكريم البياني مبطن بموسيقى إلهية يستشعرها كل من يقرأ القرآن الكريم أو يستمع إليه، والغريب في هذه الموسيقى أنها تتنوع وتختلف اختلافاً كبيراً في تأثيراتها ما بين الخوف والرجاء والوعد والوعيد، وترتبط أيضاً بذلك الجانب التصويري المعجز الذي يعرض به القرآن قصصه.

وقد أدرك الأوروبيون في العصر الحديث بعضاً من ذلك التأثير الذي ينشأ بين القصة والشعر والموسيقى فوجدنا «تشارلتون» في كتابه الممتع «فنون الأدب» يقول: «إن القصة ضرب من ضروب الشعر مثلها في ذلك مثل المسرحية والملحمة والقصيدة الغنائية»(٥٤).ويستعمل تشارلتون مصطلح الشعر هنا بمدلول أوسع من المدلول الاصطلاحي المتداول، فهو يرى أن كل الفنون التي تتخذ من الكلمات مادة للصياغة هي فنون الشعر، فهو بهذا يستعمل الشعر مرادفا للأدب.

ويمضي تشارلتون فيقرر أن وسيلة القصص أو خامته هي الألفاظ في قالبها النثري، على أن الحكاية النثرية المثلى ـ أي القصة الجيدة ـ هي التي تستغل كل ما للنثر من قدرة على التعبير(٥٥). وتشارلتون ـ وكما أدرك ذلك باحث معاصر(٥٦) ـ مصيب في ملاحظته هذه، فقد استغلت القصة طاقة الأداء الشعري بمستوياته البلاغية والانفعالية والإيقاعية وهي بصدد التعبير عن مضامينها.

سادساً: تقطيع المشاهد في التصوير القصصي القرآني: فنجد تلك الفجوات بين المشهد والمشهد، التي يتركها تقسيم المشاهد و(قص) المناظر، بحيث يترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها بالخيال، ويستمتع بإقامة القنطرة بين المشهد السابق والمشهد اللاحق، وهذه طريقة متبعة في جميع القصص القرآني على وجه التقريب.

ووجه الجمال في هذا الأسلوب أنه يترك مساحة من التخيل تتسع أو تضيق بحسب مخيلة الإنسان وقدرته على التأمل العميق، لكي يكمل تلك المشاهد في ذهنه أو يقوم بتعميقها وتطويرها على أنحاء شتى، مما يغني العمل الفني ويثريه بما لا يتناهى، بل وكأنه يشرك السامع أو القارئ في إبداع العمل الفني واستكمال جوانبه والذهاب بصوره إلى نتائجها المنطقية أو أشكالها الفنية التي يمكن تصورها أو تخيلها.

ولذلك أتت صياغة القصص القرآني صالحة لمخاطبة عامة الناس على اختلاف ثقافاتهم وعصورهم، حيث إن معانيه مصوغة بحيث يصلح أن يخاطب بها الناس كافة على اختلاف مداركهم وثقافاتهم وعلى تباعد أزمنتهم وبلدانهم ومع تطور علومهم واكتشافاتهم.

سابعاً: التكرار غير الممل للألفاظ والمعاني والقصص: فظاهرة التكرار في القرآن الكريم تتجه اتجاهين أما الأول فهو تكرار الألفاظ والجمل، والثاني هو تكرار بعض المعاني كالأقاصيص والأخبار. أما الأول فيراد منه التأكيد من حيث ضمه منبهات بلاغية كالتهويل والإنذار والتصوير، إذ إن للتكرار أثراً بالغاً في تحقيق هذه الوجوه البلاغية في الكلام.

لكن لا ينبغي لنا أن نعتقد متوهمين أن أي تكرار للكلمة أو الجملة يفي بهذا الغرض أو أنها وسيلة قريبة المنال لكل من يريد ذلك، لا بل إن التكرار له قيود وحالات معينة لا ينبغي أن يتجاوزها إذا ما أريد منه رفع قيمة الكلام إلى الفصاحة والسمو في التعبير.. مثل: «الحاقة ما الحاقة وما أدراك ما الحاقة، كذبت ثمود وعاد بالقارعة»(٥٧). ومثل: «إنه فكر وقدر، فقتل كيف قدر، ثم قتل كيف قدر»(٥٨).

وأما النوع الثاني: فهو تكرار المعنى كتكرار بعض القصص والأخبار فهو أيضا ظاهرة بارزة في كتاب الله، ولهذا التكرار غرضان مهمان: أما الغرض الأول: فهو إيصال حقائق الدين ومعاني الوعد والوعيد إلى النفوس بالطريقة التي تألفها وتكون بتكرار هذه الحقائق في صور وأشكال مختلفة من التعبير والأسلوب:«يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد، وأزلفت الجنة للمتقين غير بعيد هذا ما توعدون لكل أواب حفيظ»(٥٩).

أما الغرض الثاني: فهو إخراج المعنى الواحد في قوالب مختلفة من الألفاظ والعبارات

وبأساليب مختلفة تفصيلاً وإجمالاً. وفي كل موضع في القرآن الكريم يتكرر فيه المعنى إلا أن أسلوب الألفاظ لا يتكرر، وكذلك قالب التعبير فإنه يختلف، بل إنه في كل مرة تجده يلبس ثوباً جديداً في الأسلوب والتعبير(٦٠).

ثامناً: تضمين القصة كثيراً من المفاهيم والقيم والسلوكيات: خاصة أن هناك كثيراً من الموضوعات يعالجها القرآن الكريم في القصة بشكل متداخل، دونما فاصل بينها، لا بل قد تجدها متمازجة متداخلة مع بعضها. وهذه الخاصية هي مظهر من مظاهر تفرد القرآن الكريم والتي يختلف في معالجتها عن الطرائق البشرية، ذلك لأن جملة ما في القرآن الكريم من مواضيع ومعان إنما تدور جميعها على معنى كلي واحد ألا وهو دعوة الناس إلى أن يكونوا عباداً لله بإرادتهم واختيارهم، وأن يدركوا أن أمامهم حياة ثانية لا مجال لمقارنتها بحياتهم هذه في كل خيرها وكل شرها، وسعادتها وشقائها.

وعندما يعرض القرآن قصته يبقيك في حالة انتباه وتذكر لذلك المعنى الكلي، ولا يدعك تنسى هذا المعنى وذلك بما يضمنه في هذه القصة بما ليس فيها من تهديد أو وعيد أو نصيحة تحقيقا للغرض الذي تساق من أجله هذه القصة. حيث إن القرآن الكريم لا يترك القارئ يندمج مع موضوع من مواضيعه وينصرف إليه بكل تفكيره دون أن يفصل بين أجزائه بفواصل من العظات تنبهه إلى المقصود من كل هذه المباحث.

ومن أجل ذلك لم تكن في القرآن الكريم فصول خاصة في التشريع، وأخرى لسرد المغيبات، وثالثة للحديث عن القيم والمبادئ، بل نجد كل ذلك في سياقات متنوعة ومتناثرة بشكل جمالي بديع، يثير انتباه القارئ بين الحين والآخر أثناء سرد القصة والتنقل بين فصولها وثناياها.

ومن هنا نجد العبرة واستخلاص الحكمة، هي غاية أساسية في كل القصص القرآني، وكذلك تعميق مفهوم التوحيد عند المؤمن وسوق البراهين العقلية والوجدانية عليه من خلال القصص، مع تأييد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وتسليته وإيناسه في رحلته لنشر دعوته السامية إضافة إلى الدعوة إلى الخير وحسن المعاملة والسمو بالسلوك إلى درجات الإحسان العليا والحث على حب العدل والبعد عن الهوى، والتضحية من أجل العقيدة وإيثار الآخرة على الدنيا.

تاسعاً: تصوير الشخصية: التصوير الفني في القصة القرآنية يتناول الشخصية التي هي أساس الفعل الدرامي في النسيج الفني كله بأبعادها المراد التعبير عنها.. وذلك أن منطق القصة القرآنية يتناول الشخصية في موقف ما، وهذا الموقف يحدد ـ تبعا لطريقة طرحه ـ المسلك الذي تسلكه الشخصية. فالقصة القرآنية تضع أمامنا معالم الشخصية التي تتحرك أثناء القصة، أو تتمحور

حولها أحداث القصة أو تشارك مع غيرها في بناء القصة، فتتحدد نوعية الشخصية من خلال العرض القصصي، وتتحدد الأدوار التي تتوزع على شخصيات العمل سواء كانت الشخصية محورية أو ثانوية.

ومن أهم مميزات البناء هنا، وضع الشخصية في مواقف متجددة، بحيث يتجدد المسار القصصي ويندفع إلى النمو، وهذا التوجيه البنائي يدفع الشخصية إلى الحركة الدائمة مما يجعلها تتخذ مسلكا ما، أو تتجه اتجاها ما، يمليه عليها الموقف أحياناً، وأحياناً أخرى يكون هذا الاتجاه نابعاً من ذاتيتها هي وما تلتزم به في نفسها أساساً من قيم واتجاهات ومبادئ وأصول راسخة(٦١). وهذا التنوع في المواقف، وسيلة لرصد المردود النفسي على الشخصية، وهو يجعل المتلقي متجاوباً مع العرض القصصي الذي يبدو له كما لو كان مشهداً محسوساً، يرى أشخاصه بعين الخيال، ويرتبط بهم بانفعال الوجدان.. فتتعدد الانفعالات ما بين خوف وفزع أو شفقة أو عطف أو توقع وترقب أو شوق ويأس.

ونجاح القصة ـ كما يقول باحث(٦٢) ـ يقاس بمدى ما تعرضه على المتلقي.. ذلك التأثير الذي يحدد مدى العلاقة الوثيقة التي تربط القصة بالمتلقي.. وتعطي إشارة دلالية على أن العمل القصصي قد بلغ الدرجة الفنية العالية في التناول والعرض والتأثير والتواصل.

ولا ننسى أن القصة القرآنية تهتم بالجانب التربوي، وهي تعرض لنا شخصية ما في موقف ما، ومن هنا جاءت الشخصيات طبيعية تدل أفعالها وأقوالها على حقيقتها، بلا اختلاف، أو توليف، أو تغير. وتصرفات الشخصية الواحدة لا تتناقض مع الحقيقة المترسبة في أعماقها، وهي في سلوكها تكشف عن هذه الأعماق. ولذلك تحرض القصة هنا على تصوير الأشخاص تصويراً واضحاً جلياً كأننا نراها ونشاهدها، وتصاحبها عبارات تصور درجات انفعالها وأنواعها.. «وكأن المعاني صور واضحة في الشخص المتحدث عنه، ولو أن مصوراً متحركاً يصور الشخص في مشهد من مشاهد الذعر ما كان أكثر تصويراً من الألفاظ القرآنية والأساليب في تصويرها»(٦٣).

وأفضل تصوير للشخصية في القرآن الكريم نجده في قصة سليمان عليه السلام مع بلقيس ملكة سبأ(٦٤) ونجد كل ما سبق متجل في هذه القصة بتفصيل دقيق وإحكام بالغ. ولقد برزت المفاجأة في هذه القصة بروزاً واضحاً، بل وتكررت أكثر من مرة وأصبحت عنصراً بنائياً فعالاً في نسيج القصة الفني، كما أنها وسيط معنوي لنقل الفكر والهدف الديني المصاحب له، فهي لم تأت اعتباطاً. والمفاجأة بطبيعتها ذات أثر خاص في نفسية الإنسان وردود فعله، وهي هنا

تأتي بطريقة موضوعية تثير العقل والقلب على السواء.

أما مجال الإفادة من القرآن الكريم في مجال القصص، فهو أمر وارد الالتزام به. ولكن الإفادة هنا لا تعني محاكاة القصة القرآنية في موضوعها ووسيلة أدائها، وإنما على المبدع في هذا المجال أن يبدع في إطار التوجيه القرآني، أي أن يلتزم في أدائه القصصي أن ينطلق عمله، وهو يصور الحياة والأشخاص والأحداث والصراعات، من منطلق إسلامي بحيث لا يتصادم العمل الفني مع المفاهيم القرآنية للمجتمع المسلم.

وأن يكون بعيداً عن الوعظ المباشر والخطابية الفجة، وأن يستفيد متأثراً من الجانب الإيحائي والإشاري الذي تلتزم به القصة القرآنية وهي تدعو إلى غرض ديني، أو تصور مشهداً من المشاهد يدور بين الخير والشر أو العدل والظلم. إن القصة القرآنية كثيراً ما توحي أو تومئ بالإشارة مستعيضة في ذلك عن العبارة، ولذلك على الأديب المسلم أن يستوحي قصص القرآن الكريم ويستلهم قدرتها على التعبير والتجسيد عبر جماليات الأساليب العربية التي أبدعها النص القرآني في صياغاته المعجزة. وتتوقف هنا قوة تأثير الفن على مدى تفرد الشعور الذي ينقله الفنان القصاص إلى نفوسنا ونصيب هذا الشعور من الإبانة والوضوح، وحظ الفنان من الإخلاص، أي على مدى قوة شعوره هو نفسه بالإحساس الذي يحاول نقله إلى نفوسنا.

وكلما كان الشعور المنقول أكثر تفرداً، كان وقعه في النفس أقوى، وكلما كان أوضح وأجلى كان أقرب إلى نفس المنقول إليهم، وكلما كان الفنان أكثر إخلاصاً وأقوى شعوراً كان فنه أشد التصاقاً بالنفوس وأبلغ تأثيراً فيها، فالفردية والوضوح والإخلاص هي الفيصل الذي يميز به الفن الصادق من الفن الزائف بغض النظر عن الموضوع والمحتوى، فما بالنا لو كان الموضوع من الموضوعات الإنسانية المهمة كالحب أو الوفاء أو أداء الواجب أو التضحية في سبيل العقيدة والوطن.

ويتفاوت نصيب الأعمال الفنية من هذه الصفات الثلاث، فإذا اجتمعت كلها في القصة أو في العمل الفني، فقد اكتملت أركانه واقترب من الكمال، خاصة لو تضمن هذا الفن القيم السامية للإسلام، والدعوة إلى السمو بالحياة الإنسانية والارتفاع بها إلى سماوات الروح.

فالرؤية الإسلامية كمعيار للحكم والتقويم الأدبي والفني عامة هو الذي يوجه الأدب الإسلامي أو الذي ينبغي أن ينحو منحى إسلامياً «إن النظرية الإسلامية لا تؤمن بسلبية الإنسان في هذه الأرض، ولا بضآلة الدور الذي يؤديه في تطوير الحياة، ومن ثم فالأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي لا يهتف للكائن البشري بضعفه ونقصه وهبوطه، ولا يملأ فراغ مشاعره

وحياته بأطياف اللذائذ الحسية أو بالتشهير الذي لا يخلف إلا القلق والحيرة والحسد والسلبية، وإنما يهتف لهذا الكائن بأشواق الاستعلاء والكلافة ويملأ فراغ حياته ومشاعره بالأهداف البشرية التي تطور الحياة وترقيها، سواء في ضمير الفرد أو واقع الجماعة»(٦٥).

ومن هنا كانت ضرورة ارتباط الفن بالأخلاق في الرؤية الإسلامية، وهذا ليس غريباً، فهذه العلاقة بين الأخلاق والفن قد تنبه لها الفلاسفة اليونانيون قديماً وعلى رأسهم أفلاطون. وقد كان لربط أفلاطون الجمال بالأخلاق، وإكسابه الفن الحقيقي طابعاً إرشادياً أثره في صياغته لنظرية المحاكاة (أو بمعنى أدق محاكاة المحاكاة) والتي نهضت على أساس نظامه الفلسفي .

ويمكن أن نجد هذا الاتجاه الأخلاقي في الفن واضحاً في تأثيره على فلاسفة الإسلام، خاصة في كل من الفارابي وابن سينا أصحاب الاتجاه المشائي الإسلامي، ويمتد هذا التأثير الذي يتفق مع توجهات الإسلام الأساسية إلى كل من ابن باجة وابن طفيل وابن رشد في المغرب العربي.

ثانياً: المسرح:

يحتل المسرح في عالم اليوم مكانة بارزة ومتقدمة في حياة الشعوب، ويمثل مظهراً كبيراً من مظاهر تقدمها الحضاري والفكري، وقد أصبحت فنونه المختلفة في مكان الصدارة من باقي الفنون، فهو يعتمد على فنون الرسم والهندسة والموسيقى، والحركة والتمثيل والإضاءة والديكور والأزياء وغيرها، إلى جانب فنون الكلمة ووسائل التعبير المختلفة، ومن هنا كانت أهميته «كمجمع للفنون» يؤثر تأثيراً بالغاً في أهداف المجتمع واتجاهاته، ويحمل بصمات فكره ومعارفه.

ولقد عرفت الشعوب المختلفة ألواناً مسرحية كثيرة على مر العصور، عرفتها مصر في عهد الفراعنة وعرفتها اليونان في مجدها قبل الميلاد، وعرفتها الهند والصين أيضاً، من أصحاب الحضارات القديمة.

ومن المعروف أن المسرح لم يستقر ـ منذ عرفته البشرية ـ على شكل واحد يختلف ولا يتخلف، بل مر بأشكال عديدة من حيث بناء خشبة المسرح، ومن حيث بناء المسرح نفسه، من الداخل والخارج، ومن حيث لغته فكراً وحواراً وعملاً درامياً متكاملاً.

وقد عرف المصريون القدماء المسرح لوناً من التمثيل الديني الذي يمثل الخلود والأسرار، وعرفه اليونانيون القدماء لوناً من التمثيل الاجتماعي الذي يمثل حياتهم الإنسانية وأساطيرهم ومعتقداتهم، ثم تطور المسرح من شكله الديني في العصور الوسطى إلى أشكاله الحديثة التي

نراها عليها اليوم، وهو في كل عصر إنما يمثل اتجاهات مجتمعه الفكرية والسياسية والاجتماعية فضلا عن تمثيله للمستويات الثقافية والحضارية لهذه المجتمعات.

ويرجع الباحثون ظهور هذا الشكل الفني ـ في البلاد التي ظهر فيها ـ إلى عدة أسباب، منها الحرية الاجتماعية التي يكفلها المجتمع لأفراده، بحيث يكون تعبيرهم حراً طليقاً من كل قيد. وحيث إن فنون المسرح تعتمد على تلك الحرية، فإنه من اليسير اكتشافه، ومن ثم انطلاقه في مثل تلك المجتمعات. ومنها استقرار المواطنين في بيئة تتوافر فيها أسباب الحياة، من تضاريس ومناخ ووسائل عيش، ومن الاستقرار يأتي التأمل والتفكير والإبداع ويشمل وسائل الترفيه ومنها فن المسرح(٦٦).

ومن هنا لا يكون غريباً أن يخبرنا المؤرخ اليوناني «هيرودوت» أنه حين زار مصر رأى الطقوس المسرحية بنفسه، وشهد بأصالتها، وبأن اليونانيين تأثروا بها، مع ما انتقل من تجارة المصريين إليهم، ومع ما كان يحمله الزائر اليوناني حين قدومه إلى مصر أو عودته منها، ولقد اعترف هيرودوت بأن اليونانيين ما هم إلا تلامذة للمصريين، ولكنه يعود في مذكراته فيعمل على البر بوعده بعدم البوح بأسرار طقوس المسرحية المصرية ـ رغم أنه شاهدها ـ ولو ذكرها لعرفنا مدى تأثر اليونان بثقافة المصريين المسرحية.

ومن هنا فالمسرح في الحقيقة قد عرف في كل المجتمعات المستقرة والمتقدمة ثقافياً وحضارياً، في المجتمعات القديمة، وفي مجتمعات العصور الوسطى الإسلامية والمسيحية، وفي عصر النهضة وفي العصر الحديث. وربما الشكل الحديث للمسرح الأوروبي المنتشر الآن في كل أنحاء العالم شرقه وغربه، لسيادة الثقافة والحضارة الغربية الآن، هو الذي أوقع في أوهام المنكرين لوجود المسرح العربي قديماً أو في الحضارة العربية الإسلامية على وجه الخصوص.

فإذا كان المسرح هو تعبير عن شتى المواقف الإنسانية، معتمداً على لغة الدراما، فإن اللغة العربية نثراً وشعراً، تحتمل التعبير عن شتى المواقف الإنسانية، وقد عبرت عن كل أغراض الإنسان في فرحه وحزنه، في انتصاره وهزيمته، في حبه وبغضه، في مطالبه الروحية والمادية، فهي لغة مرنة تعرف أن لكل مقام مقالاً، ولكل موقف أسلوباً وتعبيراً، ومن هنا فاللغة العربية لغة درامية تتسع للموضوعية والذاتية، للشعر والنثر، وللعلم والفن، ولها في كل لون مفهوم ومنطوق، لا يحتمل اللبس أو التأويل.

ولقد عرف الأدب العربي ألواناً فكرية عديدة منها القصة والرواية والأسطورة والملحمة، وقدمها قصاص ورواة، وحكاؤون ومقلدون، هم بمعنى آخر ممثلون، وجمهورهم مشاهدون،

ومكانهم المسرح بكل ما في المسرح من معنى، ولا يشك أحد الآن ـ بعد أن حقق كثير من كتب التراث وعيونه ـ أن التراث الفكري العربي يمتلئ بالأفكار الدرامية التي تصلح للمسرح، وهو يمثل لنا الآن مخزوناً ثقافياً ضخماً يمكن لنا أن نستلهمه ونقتبس منه، ونصوغه في صياغات تناسب العصر، ونسبغ عليه أشكالاً ورؤى تعمق وتثري الحياة الثقافية والفنية عندنا.

وهذا قد حدث بالفعل في العصر الحديث فقد وجدنا «مارون النقاش» في لبنان (١٨١٧ـ ١٨٥٥م) يقتبس من التراث مسرحياته عن «هارون الرشيد» «وأبي الحسن المغفل» «والسليط الحسود»، كما أخذ منه «يعقوب صنوع» في مصر(١٨٣٩ـ ١٩١٢م) بعض أفكار مسرحياته، وإن غلفها بإطار اجتماعي معاصر له. وأخذ منه «أحمد أبو خليل» (١٨٤٢ ـ ١٩٠٣م) في سوريا، ثم في مصر، مسرحيات: عنتر العبسي، وكسرى أنو شروان، ومجنون ليلى، والشيخ وضاح، وأخذ منه فرح أنطون (١٨٧٤ ـ ١٩٢٢م) مسرحيات مثل صلاح الدين ومملكة أورشليم وغيرها.

وفي هذا الإطار أخذ أحمد شوقي وعزيز أباظه، ومحمود تيمور، وعلي أحمد بكثير، وتوفيق الحكيم وكثير من كتّاب المسرح في البلاد العربية والإسلامية الأخرى، كثيراً من الأفكار والمواقف والقصص التي يزخر بها هذا التراث.

إن المسرح يتميز بخاصية تجعل منه فناً شديد الاختلاف عن باقي فنون العرض بخاصة والفنون الأخرى بعامة(٦٧) فهو أولاً: ينعت بالخطورة، كون العرض المسرحي فناً حديثاً من جهة، وقديماً قدم البشرية من جهة ثانية. ثم كونه فناً معايشاً للأزمات ولواقع الشعوب، وناتجاً عن الطبيعة الخاصة للعلاقة التي تتولد، أو يولدها هو بين الممثلين والمشاهدين.

وهو ثانياً: فن مركب يستخدم بقية الفنون ويسخرها لخدمته. وهو ثالثاً: مجتمع افتراضي ومحتمل لكل مجتمع هو فيه، والحدود بينه وبين المجتمع تبين وتمضي، وتتداخل وتنفصل إلى حد كبير، حتى ليختلط الأمر أحياناً، ليس على جمهور المسرح العادي والمثقف منه فحسب، بل على أهل المهنة وذوي الاختصاص أيضاً من مؤلفين ومخرجين وممثلين وتقنيين. هذا اللون من الفنون الجميلة والذي هو في قمة فنون العرض، والذي يتخذ من بقية الفنون الأخرى أدوات ووسائل له، عرفه العرب والمسلمون منذ أزمان بعيدة، على الرغم من إنكار كثير من المفكرين في الغرب والشرق لتلك الحقيقة، حيث يرون أن العرب لم يعرفوا المسرح إلا بعد القرن التاسع عشر، حين وفدت مع الحملة الفرنسية عام ١٧٩٨م فرق مسرحية، فعرفت مصر ـ والشرق العربي كله ـ عن طريقها فن المسرح.

ومن مزاعم المفكرين الأوروبيين على عدم وجود مسرح عربي في السابق ما قال به المستشرق «جوستاف فون جرينباوم»(٦٨) من أن الإسلام السني لم ينجح في خلق فن مسرحي، رغم معرفته بالثقافتين اليونانية والهندية، وهذا لا يعود إلى سبب تاريخي بقدر ما يعود إلى مفهوم الإنسان في الإسلام، وهو مفهوم يمنع وقوع أي صراع درامي.

ويرجع المستشرق الفرنسي «جاك بيرك»(٦٩) هذا إلى أن التقاليد العربية تعاني بالنسبة للمسرح مشكلتين متكاملتين، ولذلك جهلت التعبير المسرحي، لأنها لم توفق إلى إعطائه اللغة المناسبة القديمة مع المتطلبات الداخلية للغة الدرامية، والمشكلة الثانية هي صعوبة اختيار واحدة من اللغات العربية الثلاث وهي الإشارة والتعبير والدلالة، ولغة الشعر العربي تختلف دائماً عن لغة الحياة اليومية، إنها لغة كلاسيكية تشبه بستاناً جميلاً ولكنه بستان متجمد، والمسرح بتكوينه هو اللغة التي لا تحتمل القوالب الجامدة. وهناك رأي ثالث للمستشرق الألماني «هنريش بيكر» يقول بأن التراث اليوناني أدى إلى إيجاد النزعة الإنسانية في أوروبا مما أدى بدوره إلى عصر النهضة الأوروبية، بينما لم يؤد الإسلام إلى نفس هذه النزعة، وترتب على هذا الاختلاف في المضمون الفعلي في كل منهما(٧٠).

ومن هنا اعتبر الغربيون أن «الصراع» في كل أشكاله كان هو محور ظهور المسرح. فلو لم يعرف المسرح اليوناني تجربة الصراع لظل نشيداً مأساوياً وحيداً.. ومع ذلك فقد دشن المسرح اليوناني في القرن السادس والخامس الحلقة الذهبية الأولى من تاريخ المسرح العالمي.

ولقد أشار أفلاطون في كتابه «القوانين» إلى أن أثينا كانت (المدينة المسرحية) التي تسن قوانين المسرح.. مؤكداً بذلك أهمية فن الدراما في الصراعات الإيديولوجية والسياسية.. أي بكلمة واحدة الحياة العصرية لأية مدينة.

وكي يصل المسرح اليوناني إلى هذا المستوى كان عليه أن يكتشف مفهوم «الحرية» بواسطة الشق الذي تفتحه تجربة الصراع الأساسية. ولعل أسطورة «برومثيوس» هي خير مفتاح لفهم المسرح اليوناني الذي يعبر عنه «جان دفينو» بالشكل الصائب و«ابتكار شعري لوضعيات محددة يتصاعد فيها التعبير عن الصراع بين التشوق للحرية والعقبات التي تقف في طريقه.. لقد أصبح البطل التراجيدي إذن الجسر الذي تمر عليه (الفضيحة) الرجل الذي يرفض والذي يستمر في رفضه. وعندما سرق برومثيوس النار من الآلهة فإنه قد أكد وجوده الإنساني عن طريق ممارسة حريته السلبية». ولو كان ذلك عن طريق الجريمة. البطل إذن هو شخصية غير معتادة «وهذا اللااعتياد يصل أحياناً إلى درجة الجرم».

أنتيجونا تخرق قوانين المدينة، وكيزركس يرتكب غلطة مهاجمة اليونان، وأوديب يغرق في جرائمه. وعكس الفيلسوف الذي (يتطهر) من عواطفه.. نرى البطل المأساوي ينادي بكل قواه هذه (الوضعية) التي تدفعه خارج دائرة العرف الاجتماعي التقليدي.. والذي تجعله يحيا بكل ما فيه على المسرح(٧١).

إذن فالصراع بكل أنواعه يشكل جوهر المسرح اليوناني:

* الصراع العمودي: تواجه الحرية البشرية الإرادة الإلهية، والمثال الأكثر انطباقاً الذي يقدمه المسرح اليوناني «بروميثوس المقيد بالأغلال».

* والصراع الأفقي: وهنا يواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض، والمثال الأكثر صفاء على هذا الصراع هو «أنتيجونا».

* والصراع الديناميكي: وفي هذه الحالة تقف العفوية البشرية بوجه الذي لا مفر منه، القدر، ويظل خير مثال على هذا الصراع مسرحية «الفرس» الذين تقوقعوا على هزيمتهم وعلى دهشتهم من انهزام القدر.

* الصراع الداخلي: وهي حالة الصراع الأكثر دقة، فهيجل يعرف القدر بأنه «الشعور بالوجود، ولكن الشعور به بشكل عدائي» فالبطل المأساوي هنا يصل إلى التناقضات الداخلية التي تفجر وتوجه حدته نحو إكمال وجوده . فأوديب يحمل في أعماق جذوره مأساته وعذابه. فهو الزوج ـ الابن ـ القاتل والضحية والجلاد.

وهنا يتساءل أحد الباحثين(٧٢) العرب والذين يميلون إلى القول بأنه لا يمكن أن ينشأ في الإسلام فن مسرحي: هل يستطيع الرجل المسلم حسب حضارته ودينه أن يحيا واحداً من هذه الحالات الصراعية الأربع وأن يكتشف إمكانات اللغة المسرحية؟ وهل يمكن للمسلم التقليدي أن يصنع حريته الشخصية أمام إرادة الله، أو أمام الكيان الاجتماعي للمدينة؟ أو يواجه بها منطق التاريخ والقدر أو أن يكتشف أخيراً في أعماقه إنساناً آخر يصارعه؟

ونحن نقول بدورنا إذا قام المسرح اليوناني بالفعل على مفهوم الصراع بأشكاله السابقة، فليس من المحتم على كل مسرح أن ينشأ على أصول هذا المفهوم السابق للصراع، بل ولا ينبغي، من حيث إن لكل مجتمع ميتافيزيقاه ورؤاه الفكرية، بل إن مفهوم الصراع نفسه يمكن أن يأخذ أشكالاً وصوراً أخرى في كل ثقافة أو حضارة، من حيث إن لكل ثقافة همومها ومشاكلها، ولكل حضارة أسئلتها الخاصة التي تبحث لها عن إجابة، وليس الصراع ضد القدر أو الصراع ضد الله سبحانه هو الصراع الوحيد الذي ينبغي على الإنسان خوضه، فإن الكفاح والتنافس

الشريف، أو البحث عن الحرية الاجتماعية والفكرية والثقافية في عالم يفتقدها يمكن أن يكون أساسا فكريا للمسرح العربي والإسلامي، كما أن المسرح يمكن أن يكون وسيلة تعبير جيدة عن حالات الحب الإنساني النبيل أو حالات الوجد الصوفي في عروجه السامي.

بل يمكن أن توجد أسس فكرية وإيديولوجية للمسرح الإسلامي، تغاير تلك التي كانت للمسرح اليوناني خاصة ونحن نعلم أن المسرح اليوناني مرتبط بشكل أساسي بالعقائد والأفكار الوثنية اليونانية والتي شكلت فيها الأساطير والآلهة الكثيرة المتنازعة والتي هي في حروب دائمة مع بعضها بعضاً، ومع الإنسان أيضاً، خلفية فكرية لا يستطيع المسرح اليوناني أن ينتزع نفسه منها، ولذلك وقفت منه الكنيسة موقفاً رافضاً، وساعدت على إخفائه وتدمير مؤلفاته الباقية، ولذلك لم يجدها العرب ولم يترجموها حين ترجموا كثيراً من عيون التراث اليوناني، ولذلك جهل العرب والمسلمون الدراما اليونانية، ولم تعرف لهم إلا في العصر الحديث بعد العثور على هذه المخطوطات التي ضمت أعمال كبار المؤلفين اليونان.

أما فهم المستشرقين الغربيين مثل «ماسينيون» «وجاك بيرك» «وهنريش بيكر» «وجرينباوم» لمفاهيم «الحرية» و«القدر» و«الإنسان» في الإسلام، فإنهم عالجوا هذه المفاهيم في كتاباتهم بشكل ذاتي مغرض يسيء إلى الإسلام، ويحاول أن يلصق به كثيراً من الظلال التي هو بريء منها، فحديثهم عن الحرية الإنسانية وعن القدر والإنسان، يثير كثيرا من التساؤلات، ويرفع علامات الاستفهام التي تكفّل كثير من الباحثين بالإجابة عنها، ولا مجال هنا لإثارتها.

هذه الآراء كلها ــ وكما يراها معنا كثير من الباحثين(٧٣) ــ لا تستقيم مع المنطق والدراسة المتأنية، ذلك لأن الحضارة العربية امتدت من الأندلس إلى الصين، وكان لها طابعها المميز في كل مجالات الحياة، من علوم وفنون وصناعة وتجارة، وقد انصهرت فيها خلاصات الثقافات والحضارات الهندية والرومانية والمسيحية، وحولتها في بوتقتها، وأنشأت حضارة عرفت بالإيجابية والبناء، وكانت هي الأساس الذي قامت عليه النهضة في أوروبا كلها، ولا يعقل لحضارة هذا شأنها، وهذه مكانتها ألا تعرف ألواناً فنية يعد المسرح واحداً منها، ولا يعقل أن يقوم الإسلام عقبة في سبيل قيام الفنون، ذلك لأنه دين يشجع على البحث والنظر العقلي، ولا يحرم ترجمة الكتب ــ حتى الوثنية منها ــ وكتب يخلق كاتبوها شخصيات على نحو ما يخلق النحاتون تماثيل تشبه الأصنام.

لقد سمح الإسلام بترجمة كثير من الآثار السابقة عليه، والتي أنتجها وثنيون، مثل «كتاب كليلة ودمنة» عن اللغة الفهلوية، وكتاب «الشاهنامة» للفردوسي، والذي يتحدث عن الأمجاد

الفارسية القديمة. وكتاب «الشعر» لأرسطو والذي يضع فيه خلاصة رؤيته الفنية الجمالية، ويقوم هذا الكتاب على مفهوم المحاكاة، وليس الخلق من العدم، ولم يقل أحد إن الإسلام حارب ذلك.

وهناك سبب معقول يجعلنا نشك في عدم معرفة العرب للمسرح اليوناني القديم ـ إن كانوا جهلوه حقيقة ـ وهو أن الأدب اليوناني كان قد اختفى حين كان العرب يقومون بترجمة الثقافة اليونانية، إذ كان محظوراً، لأن المسيحية في ذلك الوقت كانت تراه مغرقاً في الوثنية، ولو كان معروفاً حين ترجم العرب ثقافة اليونان لما ترددوا في ترجمته، ونحن نعلم أيضاً أن النصارى كانوا من أوائل المشرفين على حركة الترجمة في أوائل الإسلام، ولذلك نجد ابن سينا في كتابه الشفاء يذكر التراجيديا، فيسميها المدح ويذكر الكوميديا فيسميها الهجاء، وقد عرفها بالطبع من كتب أرسطو.

هذا الرأي يذكره طه حسين، يؤيده محمد عزيز(٧٤) إذ يقول: «إن المسرح اليوناني في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين كان قد كف عن الحياة بعد أن هاجمته الكنيسة بضراوة، وساعد على قتله انحطاط الآداب، كما أن الأعمال اليونانية التي أثارت اهتمام العرب في ذلك العصر كان لها طابع علمي، وفي مثل هذه الظروف لم يكن العرب يدون الاهتمام بالأدب كأدب.

ومع ذلك فإن العرب عرفوا منذ جاهليتهم، ألواناً مسرحية عديدة، لعل أولها تلك المواسم التي كانت تعاصر موسم الحج، حيث يأتي الناس من كل فج إلى مكة فيتناقلون الآداب، ويتناشدون الأشعار، وكانت هذه الأسواق الأدبية ـ ومنها عكاظ ومجنة وذو المجاز ـ تستغرق الأسابيع، يقيمون فيها حكاما لنقد الشعر وبيان غثه من سمينه، ويلقون فيها قصائدهم وملاحمهم وقصصهم التي تضمنت أفكاراً درامية توشك أحياناً أن تكون حواراً تمثيلياً لا ينقصه غير التمثيل وخشبة المسرح المعروفة.. وإلى جانب الشاعر، كان هناك القصاص أو المنشد الذي يقلد بصوته الأشخاص الذين تدور القصة حولهم.. بل إن الحكام والأثرياء كانوا يتخذون في احتفالاتهم من يقوم بتقليد الحاكم أو الأمير، ومن يرد عليه، وكانت هذه المشاهد الدرامية على قصرها تهدف إلى تمثيل موقف معين يتسم في الغالب بالفكاهة والسخرية، ويحتوي على الفطنة أو الدرس الأخلاقي.

ويذكر المستشرق الفرنسي «جوستاف لوبون» أن التمثيل كان من وسائل التسلية عند الشرقيين، ولكن الممثلين في الشرق هم من اللُّعب في الغالب ـ يقصد خيال الظل أو الدمى التي عرفت من القرن الثالث الهجري ـ أو من الأشخاص الذين لم يحترفوا فن التمثيل(٧٥).

ويؤيد جورجي زيدان معرفة العرب لبعض فنون التمثيل، فيذكر أنهم نظموا على شبيه إلياذة هوميروس، وشاهنامة الفردوسي، مما تضمن الكثير من أخبار حروبهم المشهورة ولقد عرف الأدب العربي ـ كما مر بنا ـ فن القصاص، إذ إن القاص يجلس وحوله مستمعون ومحاورون يتجاوبون معه، ويتبادلون الحوار، فهو هنا ممثل فرد يحكي بلسانه وتعبيرات وجهه، وهو يمثل القصة بأبطالها، أو بمعنى آخر يمثل وحده كل الأدوار، ويتقمص في كل دور شخصية، فيعطيه ملامحه بالصوت والتعبير والحركة، تتغير ملامحه بتغير المواقف.

أما المسرح فكان هو ذلك الشكل البدائي، رواق المسجد أو عتبة الدار، أو سوق البلدة، وأما المشاهدون فهم الجمهور الذين يتجمعون أمامه أو حوله يتجاوبون معه، يعجبون ويطربون بما يقصه عليهم، وقد يحدث بينهم وبينه حوار، نجد له صورة فيما يسمى بالمسرح المرتجل أو مسرح (ديللارتي) الذي اقتبسه المسرح الإيطالي في عصر النهضة الأوروبية.

ويسجل التاريخ الأدبي أن قصاصاً يدعى المغازلي، وكان في زمن المعتضد (أواخر القرن الثالث الهجري) كان يقوم بتقليد شخصيات من أجناس وطبقات مختلفة، كالأعرابي والزنجي، ويقدم من حياتهم مشاهد صادقة يعجب بها الحاضرون، فهذا ممثل فرد، يقوم بالتمثيل أمام جمهور يتجاوب معه، وقد يقوم منه الناقد أو المجيب أو المصحح لإحدى الوقائع.

إضافة إلى أن الأدب العربي ـ كما مر بنا ـ زاخر بالقصص التمثيلية التي تدور على لسان الطير والحيوان، أو الشخصيات الإنسانية، أسطورية أو واقعية تصلح لتحويلها إلى مسرح كامل لما تحويه من أحداث درامية، وحوار سهل.

كما أن هناك كتباً عربية تحتوي على قصص درامية مثل «البخلاء» للجاحظ (١٥٩ ـ ٢٥٥هـ) و«الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، «والفرج بعد الشدة» للتنوخي، و«مقامات الهمذاني»، و«مقامات الحريري» التي سماها «حكايات أبي زيد السروجي».

ويذكر باحث معاصر(٧٦) أن فنان المسرح المغربي الطيب الصديقي قد نجح في تقديم مقامات الهمذاني في مسرحية عربية معاصرة، وبشكلها القديم، مما جعل النقاد يعلقون بأنه نقل صورة واقعية من العصر العباسي إلى العصر الحاضر.. وقد قوبلت هذه التجربة الناجحة بالترحيب في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية عام ١٩٧٢م.

وكثيرة هي القصص العربية الدرامية، وكثيرة هي الكتب التي تحتوي عليها... «تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق» للشيخ محمد داود الأنطاكي(٧٧). وكتاب «التيجان في ملوك حمير» عن وهب بن منبه(٧٨). و«ذم الهوى» لابن الجوزي(٧٩) و«روضة المحبين

ونزهة المشتاقين» لابن قيم الجوزية(٨٠) و«طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي(٨١) و«مصارع العشاق» لابن الحسن السراج(٨٢).

ولا شك أن هذه القصص العربية الدرامية ـ أو أغلبها ـ تصلح لتحويلها إلى مسرح كامل، غني بالديكور والمناظر، وبعضها يصلح أوبرا أو أوبريت لما تحتويه من موسيقى أو غناء.. إن القصة العربية على قدمها تحتوي على بذور الدراما وأشكال الصراع، كما نعرفها اليوم، ولا تحتاج لغير جهد البحث والتنقيب والإعداد لتلائم روح العصر.

ومن نماذج التمثيل العربي القديم يذكر صاحب كتاب «العرب والمسرح» (الحكواتي) الذي كان يقدم قصصه أمام حشود من الناس في الأسواق والساحات الواسعة أو الميادين الكبيرة، وكان يستعين في تمثيل أنماطه المختلفة باستعمال منديل وعصا، فتصحب دقات العصا النُّمر التي يقلد فيها الوحوش والطير، وكان يستعين بزميل له أو زميلين يساعدانه في تصوير الشخصيات.

وكان الحكواتي يقلد بصوته وحركاته مواقف الوعيد والزجر والغضب والنصر والغزل، وقد يصحب معه آلة موسيقية تقوم بدور الإيقاع أو الإيحاء بمعنى معين لتأكيد الحدث. وقد انتشر مسرح الحكواتي في كثير من الدول العربية.

وهناك لون أدبي آخر نستطيع أن نعتبره مسرحاً خالصاً، لأنه يدور بلغة المسرح، ويصور أحداثا درامية في المقام الأول.. مثل رسالة «التوابع والزوابع» لابن شهيد الأندلسي، وهي من النثر المسجوع وتدور أحداثها في عالم الجن «الزوابع» والجنيات «التوابع»، وذلك في رحلة يقابل فيها المؤلف أشهر شعراء الجاهلية وكتاب نثرها، وينقدهم نقداً لاذعاً في أسلوب حواري لطيف، ولغة نثرية بسيطة أقرب إلى الحياة الجارية يومئذ.

وهناك «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري ـ وقد أشرنا إليها ـ وقد كتبها بعد رسالة ابن شهيد بتسع سنوات (أوائل القرن ١١ الميلادي) وتأثر بها، وهي قصة تعتمد أساساً على الحركة والحوار، كما تصفها الدكتورة بنت الشاطئ، وتصحبها في كثير من المشاهد موسيقى تصويرية من العزف الآلي أو الإنشاد.

والجديد فيها حقاً هو هذا الإخراج التمثيلي الذي عرض فيه مشاهد العالم الآخر على سبيل التشخيص الذي يشبه الفن المسرحي، والأحداث فيها تتضمن صراعا يتصاعد تدريجيا، ويدور في العالم الآخر بناره وجنته، وعذابه ونعيمه، وفيه يلتقي أبو العلاء المعري بأشخاص يحاكمهم هم الشعراء والكتاب المشهورون في أيامه.

ومن هذا اللون نجد أيضاً المسرحية العربية القديمة «يوم القيامة» للكاتب العربي الساخ

محمد بن محرز الوهراني (٥٧٥هـ) وهي تحتوي على ثلاثة عشر مشهدا تدور على هيئة حلم كبير، يرى فيه المؤلف نفسه وكأن القيامة قد قامت، والمنادي ينادي، فيخرج من قبره إلى أن يبلغ أرض المحشر، ثم يصور ما يحدث في ذلك اليوم كما تخيله، بأسلوب فكاهي خال من السجع.

ولا ننسى «التعازي الشيعية»(٨٣) التي تمثل درامياً في أيام محددة من كل عام عند شيعة إيران، وهي تصور حياة الحسين واستشهاده، مما يؤكد وجود مسرح إسلامي في فترة مبكرة حيث ظهر المنشدون والحكاؤون والقصاص في العصور الإسلامية الأولى، يروون أحداث التاريخ الإسلامي، ويجسدون استشهاد الحسين في كربلاء. ففي الأيام التي تسبق أول محرم في الجوامع والتكيات وفي الساحات العامة تقف شخصيات دينية مدعوة «روزي كان»(التي ستتخذ فيما بعد شخصيات المقدمين) لتروي أحداث بطولة الحسين بن علي وتشيد بمناقبه.

هؤلاء «الروزي كان» كانوا يسردون المديح ثم يضمنونه حوادث تفسيرية، والنتيجة كانت مزيجا من الرثاء والغناء والرواية والوعظ. ومنذ أول المحرم وحتى ظهر عاشوراء (أي خلال عشرة أيام) كانت تقام المسيرات الدينية العتيقة التي تجعل مدينة كربلاء في حالة توتر دائم.. وإلى جانب المدائح والرثاء كانت هذه المسيرات تحتوي على رقصات ورجال يضربون أنفسهم بالسياط وأشخاص متنكرين: كإمام يمتطي صهوة جواد والدم ينزف منه بغزارة، وكذلك بالنسبة لباقي المشتركين . وأخيراً في اليوم العاشر، يمثل المشهد الملقب بالتعازي.

أما مسرحيات التعازي هذه فقد كتبها مؤلفون مجهولون، وحسب رأي «شودزكر» فإن التعازي قد كتبت بأشعار ذات إيقاع يدعى في العربية بالهزج(٨٤).

ويتم تمثيلها في الساحات العامة وفي الهواء الطلق أو في «التكية» حيث يوضع في منتصفها صيوان خشبي دائري أو مربع يدعى «سيكو» ويستعمل كخشبة مسرح وهذا الصيوان مفتوح من كل جوانبه وليس فيه أي ديكور.

أما الممثلون فيغيرون ملابسهم في ألواج جانبية تدعى (تاج ـ توما) ويدوم العرض ساعات متوالية. ومنذ الصباح الباكر يجتمع الناس حول (السيكو). أما أدوار الرجال فيؤديها الرجال، والجمال والجياد الحقيقية كانت تمثل قافلة الحسين.

وتصور المسرحية حياة الحسين في ثلاث مراحل: الأولى قبل معركة كربلاء، طفولة الحسين وشبابه. والثانية: مأساة كربلاء وآلام الحسين ومقتله. والثالثة: ما بعد المعركة، وتختم بمشهد يوم الحساب الأخير حيث يتلقى الحسين مفاتيح الجنة، ليدخل إليها المسلمون الصالحون.

ولقد تعددت التفسيرات الدينية والسياسية والثقافية لنشأة هذا النوع من الدراما والتي تأخذ

شكلاً مسرحياً خالصاً، ولكنها على ارتباط حي ومتفاعل بمعتقدات الشيعة الإيرانيين منذ مقتل الحسين في كربلاء وحتى اليوم(٨٥).

وأخيراً هناك لون درامي خالص، شاهدناه قديما في القرى والأحياء الشعبية العربية، يعبر بالتمثيل عن عديد من القصص وهو المعروف باسم «صندوق الدنيا» وهو مسرح صغير، جمهوره لا يزيد على خمسة أشخاص، وممثله فرد واحد يقوم بكل الأدوار ـ صوتاً وتعبيراً وحركة ـ ويعتمد البعض الآخر من هذا اللون على الدمى أو العرائس ويسمى مسرحه (الأراجوز) حيث يدور التمثيل على لسان الدمى، أمام المشاهدين باللغة العامية، وتقوم الدمى بالأدوار تمثيلا وحركة.

وقد تطورت الدمية في هذا المسرح إلى أن تعددت وتنوعت فيما يسمى بمسرح العرائس، وهو مسرح متكامل، وقد يجري التمثيل من وراء ستار أبيض شفاف فنعرفه باسم «مسرح خيال الظل» وقد عرف هذا المسرح منذ القرن السابع الهجري، فبرز فيه محمد بن دانيال (٦٤٦ـ ٧١١هـ) وقدم كثيراً من المسرحيات الظلية التي صورت العادات والتقاليد المصرية، وهو كما يقول باحث وناقد حديث(٨٦) مسرح متكامل فيه كل عناصر المسرح الحديث من قصة وحوار وديكور وإضاءة وجمهور وتمثيل واقعي يجري على نسق المسرح المعاصر كما نعرفه اليوم، وقد انتقلت كثير من أشكال هذا المسرح إلى المسرح الأوروبي الإسباني والإيطالي والألماني. وهناك دراسات فنية ونقدية تتبع هذا التأثير والتأثر بين الفن الإسلامي ممثلاً في المسرح والدراما الإسلامية ونظيرتها الأوروبية خاصة في بداية عصر النهضة.

وفي العصر الحديث بدأ المسرح العربي يتأثر بأشكال المسرح الأوروبي، بدأ من القرن التاسع عشر، ذلك أن المسرح الذي كون تراثاً ضخماً من التقاليد الفنية المتوارثة جيلاً بعد جيل، والذي استفاد من التراث الإغريقي الأدبي من ناحية وتراث أدباء عصر النهضة الأوروبية من ناحية ثانية، ومن هنا لم يكن للكتابة المسرحية العربية عراقة الكتابة المسرحية الأوروبية، وبالتالي فلم تتأسس على تقاليد تتوالد ويعاد إنتاجها في صيغ وأشكال وبُنى تضمر مؤثراتها الخارجية، أو تعلن عنها.

فيجد المتابع أو الدارس ـ مثلاً ـ أن الكوميديا الشكسبيرية استفادت من التنكر والتقنع الذي شاع في نظيرتها الرومانية (مسرحيات بلاوتوس بخاصة) لتضيف تقنية في الكتابة الكوميدية فيها عبق الماضي والحاضر، فتغدو في الأحوال كلها احتفاء بالحياة بأبعادها المختلفة.

وهكذا وجد «مارون النقاش» وهو يقدم مسرحية «البخيل» عام ١٨٤٨م أنه لا يملك

نموذجاً أو مثلاً يقتفي أثره، فكان أن اضطر إلى الإعداد والاقتباس، اقتبس مسرحية الفرنسي موليير الشهيرة التي تحمل العنوان نفسه، دون أن يغفل الرجل عن ضرورة تكييف مسرحية الفرنسي مع المكان والزمان الذي يعيش فيه(٨٧).

أما أحمد أبو خليل القباني الدمشقي الذي جاء بعد النقاش، فقد وضع يده على أمرين يشكلان فهماً متقدماً للفن ولطبيعة المجتمع الذي يتحرك على أرضية هذا الفن الجديد. لقد أدرك القباني أولا: أن في التراث العربي القصصي والسير الشعبية، مصدراً لا ينضب للحكايات، وأن العرض المسرحي لابد وأن ينهض على قصة، وأن القصص والحكايات تشد المتفرج. وأدرك ثانياً: أن الغناء والموسيقى والتطريب فيه من الحيوية ما يكفل للفنان الوصول إلى أكبر عدد من المتفرجين.

لم يكن القباني ـ إذاً ـ معنياً بكتابة مسرحية متقنة، إنما كان يريد عرضاً مسرحياً الكتابة فيه (القصة) ليست هدفاً أو غاية، بل وسيلة لتقديم مشهد غنائي راقص. ولهذا أيضاً ارتبط اسم القباني بتجارب المسرح الغنائي العربي الرائد.

ولعل زكي طليمات (٨٨) وهو يشير إلى «ضعف البناء الدرامي» لدى هذا الرائد، قياساً إلى النقاش، لم يستطع تمييز تجربة القباني وفرادتها.

وإذا انتقلنا إلى يعقوب صنوع، فإننا نجد أنه أمسك بتقنية الكتابة المسرحية الأوروبية من حيث البناء الدرامي، وأضاف إليها ما يمكن أن ندعوه محتوى شعبيا محليا. وقد يكون هؤلاء الرواد الثلاثة، أقرب إلى رجل المسرح منهم إلى الكاتب المسرحي الذي يغلب على كتاباته الطابع الأدبي، ومن اللافت للانتباه أن الكتابة المسرحية فيما بعد، من فرح أنطون إلى شوقي، كانت أدبية، وبدا الكاتب المسرحي مترفعاً عن الانغماس في التجربة المسرحية، أو مشغولا بما هو أهم (من جهة نظره بالطبع أو من وجهة نظر المجتمع ومعاييره في ذلك الوقت).

ولا ننسى جهود كثير من المشتغلين بالمسرح مثل «جورج أبيض» الذي كان يرى «أن التأثير بالصورة أوقع أثراً على المشاهدين من الصورة»، والذي اعتبر بحق مؤسس مدرسة «الإلقاء»، وكما يرى «فواز الساجر»: «فلقد دافع جورج أبيض عن الدور النبيل والسامي للمسرح، وتعامل بجدية مع فن التمثيل، ولكنه خلق في الوقت نفسه كمية من التقنيات والقوالب التمثيلية الجامدة، فأدى ذلك ـ على الرغم من نزاهة القصد ـ إلى تجريد الفن المسرحي من جوهره الديمقراطي»(٨٩).

فإذا تذكرنا ما للرواد ـ أمثال جورج أبيض ويوسف وهبي وغيرهما ـ من تأثير عميق ومستمر على الأجيال المتعاقبة من الممثلين المصريين، وما لهؤلاء من تأثير على كثير من البلدان

العربية التي دخلها الفن المسرحي عن طريق مصر. فإن الصورة تصبح أكثر وضوحاً حول حجم القوالب الأداتية، الصوتية الراسخة ودورها في إعاقة تطور مناهج التدريب المسرحي(٩٠).

لم تنضج الكتابة المسرحية العربية ـ في العصر الحديث ـ وتتبلور ملامحها، وتنفتح على الكتابة المسرحية الغربية عملياً إلا في الستينات من هذا القرن، وإن كانت ثمة كتابات قد تناثرت هنا وهناك قبل ذلك (توفيق الحكيم في مصر ـ وبعض الكتاب في بلاد الشام والمغرب) بيد أنها لم تخلق ربيعاً مسرحياً.

ولعل من أهم إنجازات الستينات ـ كما يقول باحث معاصر(٩١) ـ أن زخم الحركة المسرحية في معظم الأقطار العربية أفرز مصطلحاً نقدياً مسرحياً، هو مسرح الستينات، وبرز الكاتب المسرحي العربي في هذه المرحلة وهو يمسك بمعظم خيوط اللعبة المسرحية، وينظر ويقترح أشكالاً مسرحية، ويناقش القضايا المسرحية العربية، ويحاول جاهداً أن يفلسف آراءه ويعطيها أبعاداً فنية واجتماعية وفكرية وسياسية، لقد كان عصر الكاتب المسرحي العربي، بقدر ما كان عصر الحلم العربي الكبير.

وفي زحمة هذا التألق، جاءت دعوة يوسف إدريس لإعادة النظر في المسرح العربي السائد، وضرورة العودة إلى التراث الشعبي «مسرح السامر الريفي» وكتب مسرحيته ذائعة الصيت «الفرافير» كتطبيق عملي لطروحاته النظرية، ومن ثم جاءت دعوة توفيق الحكيم في كتابه «قالبنا المسرحي» لاعتماد الحكواتي أو الراوي مدخلاً، قالباً مسرحياً عربياً يكون التشخيص، وليس التمثيل القائم على المعايشة أسلوباً في الأداء، وفي بداية السبعينات ظهرت محاولة عربية أخرى يقودها كتّاب مسرحيون على طريق البحث عن شكل عربي للمسرح، ولعل أهم هذه المحاولات محاولة «سعد الله ونوس» في سوريا وعز الدين المدني في تونس، وفيما بعد، عبدالكريم برشيد وجماعته الاحتفالية في المغرب. وإذا كان التنظير لم يستغرق ألفريد فرج ونجيب سرور، ومحمود دياب، فإن كلا منهم كانت له تطبيقاته التي ربما سبقت طروحاته النظرية.

خلاصة القول إن الكاتب المسرحي العربي في تلك المرحلة عاش عصره الذهبي، طالت سطوته مختلف مراحل الإنتاج المسرحي، وعلى الرغم من أن معظم الكتاب لم يكونوا رجال مسرح ـ باستثناء نجيب سرور ـ إلا أنهم كانوا على دراية بكيفية تشكل العرض المسرحي، وبفرادة الكتابة المسرحية، وإن تفاوتت هذه الدراية في جانبها التطبيقي، فقد كان توفيق الحكيم الأبعد عن الفرجة والمشهدية.

ولعل انقطاع أو توقف بعض الكتاب كان نتيجة عوامل وظروف وأوضاع، بعضها

سياسي، وبعضها الآخر اجتماعي، وثالثها ذاتي، وقد تتداخل الأسباب بأبعادها الذاتية والموضوعية، بحيث يصعب فك الارتباط بينها.

ومن أهم الأسباب تراجع دور المسرح في الوطن العربي بعامة، وفتور احتفاء المؤسسات الثقافية به، بيد أن الأهم من هذا كله صعوبة الكتابة المسرحية، إذا ما قورنت بالأنواع والأجناس الأدبية الأخرى، فالعقلية الدرامية تحتاج إلى ركائز وشروط، قد لا تحتاجها الأنواع والأجناس الأخرى، منها على سبيل المثال: القدرة على الخلاص من النبرة الواحدة أو الصوت الواحد، وبالتالي الرأي الواحد.

هذه (البولوفونية) التي تتوزع عبر الحوار المسرحي على الشخصيات متعددة الملامح والنوازع، الذي ينسج خيوطه الكاتب، يتوقف نجاحه الكامل على الحياة الأخرى (العرض) إذ يتحول الكاتب إلى «أحد» صناع أو مبدعي هذا العالم الذي نحن بصدده(٩٢).

ولعل خطورة الفن التمثيلي التي تثير ضده السلطات الحاكمة فتمنعه أو تحرمه أو تشدد الرقابة عليه. لعلها تكمن هنا بالذات، فالمسرح الحق لا يعيد إنتاج معايير الطبيعة والنظام الاجتماعي، وتقليدها ومحاكاتها وتشويهها وانتهاكها(٩٣).

وهي الحرية التي لا نشعر بوجودها إلا من خلال عملية العرض أو التجسيد، ولذا فإن رجل المسرح المعاصر «بيتر بروك» أصاب كبد الحقيقة حين قال: «إنه وفي معظم النظم السياسية، وحتى عندما تكون الكلمة حرة والصورة حرة، تبقى خشبة المسرح آخر وسيط يحظى بحريته.. فبغريزتها تعرف الحكومات ما للحدث الحي، من كهربة خطيرة»(٩٤).

وتأتي الخطورة من أنه يحدث هنا ـ أحياناً ـ أن يتحول المسرح إلى ساحة محكمة، عدالة ضخمة يحاكم فيها المجموع أو يتدرب جماليا على محاكمة «فردية مجرمة» محاكمة ليست سيكولوجية أو أخلاقية أبدا ـ مع أنها قد توحي بذلك ـ وإنما هي «سياسية» بالدرجة الأولى(٩٥).

ومن هنا على الأمة الإسلامية ممثلة في دولها أن تزيد من مساحة الحرية الفكرية للمسرح في مناقشة كل القضايا، خاصة منها المصيرية والحياتية، إذا كانت حقاً تسعى إلى الارتقاء بشعوبها نحو حياة أفضل. وإذا كان المسرح العربي يعاني في نهاية القرن العشرين من أزمة حادة، فإن الخروج من هذه الأزمة يتمثل في نظرنا في اهتمام الدولة بالمؤسسات الفنية وأن تعطيها الاهتمام الجدير بها، خاصة أنها قد أصبحت أدوات تعليم وتربية للأمة، وفاقت تأثيراتها الثقافية والحضارية كل الوسائل الأخرى، وما علينا إلا النظر إلى جهاز «التلفاز» لإدراك تلك التأثيرات الخطيرة على كل المجتمع.

أما فيما يتصل بالكتاب والأدباء فعليهم أن يولوا شطر التراث العربي والإسلامي يستلهمونه، فإن التراث يحوي مخزوناً ثقافياً وفكرياً لا ينضب يمكن لكثير منه أن يتحول إلى أعمال درامية ومسرحية ذكرنا كثيراً منها في فقرات سابقة مثل قصص ألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران للمعري، وتدبير المتوحد لابن باجة، وحي بن يقظان لابن طفيل، تلك القصص الفلسفية التي كانت مصدر إلهام لقرون طويلة في أوروبا خاصة في عصر النهضة وبداية العصر الحديث.

فلقد عرف الغرب العالم العربي من خلال ألف ليلة وليلة التي ترجمت إلى جميع اللغات الأوروبية في أكثر من ثلاثمائة طبعة. ولقد اشترك الفنانون في تصوير أحداث الليالي ولكن بأسلوب غربي، واستمد الكتّاب والشعراء من الليالي، وكان الشاعر «ريلكه» من أبرز من استلهمها في قصيدته «سوناتا إلى أورفيوس»، وكما فعل «جوته» عندما نشر ديوانه «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي».

إضافة إلى أن قصص القرآن والأشكال الحوارية فيه يمكن أن توضع في صور مسرحية رفيعة، إذا صيغت بالأسلوب المناسب والتكنيك الرفيع، وقد سبق القرآن الكريم الجهود الإنسانية الأدبية في إقامة أنواع من الحوار الراقي والذي سمح الله سبحانه وتعالى به مثل حوار الملائكة معه سبحانه، وحواره مع الشيطان وإلزامه الحجة في معصيته لعدم السجود لآدم.

ومثل تلك الحوارات التي ستنشأ في الآخرة بين الأخيار والأشرار، أو بين الإنسان والشيطان. فعلى شاكلة تلك المناقشات الفلسفية الدرامية يمكن أن تنشأ أعمال فنية رفيعة، تنشلنا من ذلك الإسفاف الذي انحدر إليه المسرح العربي في نهاية القرن العشرين بعد أن تحول إلى عروض تجارية راقصة، تقتصر على توفير المتعة والتسلية وقتل الوقت، دون أن تحمل مضموناً فكرياً أو ثقافياً أو خلقياً يرتقي بالأمة.

كذلك على المسرح العربي أن يعالج كثيراً من المشكلات الفنية مثل امتلاكه أدوات التعبير الخاصة به، والتي تنبع عادة من ثنايا الحياة الاجتماعية ومن العادات والتقاليد المتوارثة، والتي تمارس يوميا. وإن وسائل وأدوات التعبير اليومية في الحياة لم تنقل بعد وبشكل كاف، إلى خشبة المسرح كي يصبح هذا الأخير وسيلة في التعبير واعية تماماً، تحاكي الخصوصية في الحياة العربية والإسلامية على كل المستويات. وإذا كان على المسرح عندنا أن يتمتع بقدر لا بأس به من امتلاك أدوات تعبير ذات خصوصية عربية، أو شرقية من أجل محاكاة الواقع فنياً والتعبير عنه وإعادة صياغته والقبض على لحظات تحوله، وإذا كانت أيضاً أدوات التعبير المسرحية ذات الخصوصية التي ننشدها، لا تتأتى إلا من خلال وبعد ملاحظة أدوات التعبير الاجتماعية

والحياتية اليومية في الواقع المعاش، قد تم انتقاؤها فكيف يمكن إنشاء وابتكار أدوات التعبير المسرحية ذات الخصوصية التي نبحث عنها؟

هذا السؤال السابق يجيب ناقد مسرحي عليه(٩٦) بقوله:«إن أدوات التعبير ووسائله وطرائقه موجودة في الحياة اليومية، بما هي استمرار بطريقة ما للتراث والتقليد المدونين والشفويين والممارسين حسيا، بل إن تلك الأدوات (حسية كانت أم كلامية) يتم بها استظهار التراث والتقليد».

ويمكن أن يمثل لنا التراث الأدبي العربي والإسلامي مخزوناً استراتيجياً كبيراً يمدنا بكثير من أدوات ووسائل التعبير، بل لقد أصبح هذا التراث مصدر إلهام للشعوب الأوروبية الحديثة، فالمسرحيون الغربيون لجأوا عندما استنفدوا أدواتهم في التعبير الفني المسرحي التي كانت بحوزتهم، إلى مناطق وبلدان العالم الثالث بعامة، وإلى القبائل القديمة بخاصة، كشعوب شرق آسيا وإفريقيا وجنوب أمريكا، فدرسوا وحللوا أدوات وطرائق ونظم تعبير لدى تلك الشعوب والقبائل، من طقوسية يومية وموسمية، فنقلوها واقتسموها فيما بينهم، ثم استغلوها في ميدان الفن بعامة، وفي ميدان المسرح بخاصة، وهم يحاولون اليوم، وبعد أن استنفدوا أيضا أدوات تعبير غيرهم من الشعوب في المسرح، الإطلالة على أنواع التراث المدونة التي تحكي سوالف الأزمان، فيسجلون آليات التعابير القديمة التي فقدت استمراريتها، وبالتالي فعاليتها بحكم الزمن، وذلك بقصد إحيائها، سعياً منهم وراء معرفة الألم البشري الأول، والصرخة الأولى، والإيماءة الأولى، وصدمة الحياة والموت(٩٧).

ولذلك فالمسرح كوسيلة تعبير فنية لدينا، في البلاد العربية، يجب أن تلتقط لحظات التحول والتأثر والتغيير، وعلى المسرح أن يسجل اللحظات الدرامية جميعها لحركة الواقع مع الزمن. فالمسرح لن يقدم جديداً إذا هو عرض فقط لحالة جديدة دون ربطها بما سبق، إذ إن عليه أن يعرض للحظة التي تم فيها التحول من حالة إلى أخرى ومن القديم إلى الجديد، في هذا التقليد أو تلك العادة أو ذاك السلوك، ثم يقبض على التفاصيل.

والمسرح كوسيلة تعبير فنية لدينا، لن يقدر على القبض الفعلي على أدوات الحياة في التعبير، وتفسير استعمالاتها اليومية طالما ظل يستخدم بديلا عنها أدوات أخرى، قد أدخلها إلينا الغرب في ميدان المسرح أو أخذناها عنه كأدوات تعبير فنية مسرحية نادرة ولا وجود لغيرها من أدوات(٩٨).

ويدرك كثير من المشتغلين بالمسرح الآن أن المسرح في الوطن العربي يعاني من نقص يتلخص في عدم وجود بنية ثابتة أو واضحة لأسس نقد علمي وموضوعي، يمكننا الاحتكام إليه

والارتكاز عليه، في نقدنا للأعمال المسرحية المنتجة والمقدمة. وإن خطورة هذه النقطة تكمن فيما للنقد من أهمية بالغة التأثير على المسرح وجمهوره في الوقت ذاته، خاصة أن جودة العمل المسرحي لا تفسر دائماً بالإقبال الجماهيري على أحد العروض، وكثافة الحضور ليست دائماً الميزان الدقيق الذي نزن به العروض الجيدة، والعروض الرديئة. وفي السنوات الأخيرة نجد كثيراً من المسرحيات ليست بذات أهمية بالمعنى الذي نريده من المسرح، غير أنها رغم ذلك، قد صمدت طويلاً.

ولا نندهش الآن إذا علمنا أن على الناقد المسرحي الذي يمارس مهنته ويقوم بنقد العرض المسرحي كلغة نهائية مقدمة أن يكون على اطلاع على معاني وإشارات لغة الأزياء والسينوغرافيا والرقص والتعبير الحركي والتخضيب، وذلك في إطار علم الدلالة أو علم الرموز(السيمياء) هذا بالإضافة لثقافته في ميادين السوسيولوجيا والأدب وعلم النفس والفلسفة وعلم التاريخ والإنثروبولوجيا. وفوق ذلك كله، عليه أن يكون متمتعاً بحس فني وبصيرة فنية. إذا أراد أن يقدم مسرحاً يساعد على نمو الحياة وازدهارها في ظل قيم الإسلام وتعاليمه الإلهية.

الهوامش

١ـ سورة النحل آية ١٢٥.
٢ـ د. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ص ٢٠، ٢١ كتاب الأمة العدد ١٤.
٣ـ المرجع السابق. ص ٢١.
٤ـ المرجع السابق ص ٢٢.
٥ـ حامد الندوان: مداخل إلى عوالم القصة القرآنية ص ١٥٧ـ ١٥٨ مجلة الكلمة العدد ١٥ بيروت عام ١٩٩٧م.
٦ـ السابق ص ١٥٨.
٧ـ عبدالرحمن شلش: القصة والرواية، نقد وتحولات المجلة السابقة.
٨ـ طه حسين: على هامش السيرة ج١ المقدمة دار المعارف نصر عام ١٩٥٤م وانظر: من حديث الشعر والنثر ص ٢٧.
٩ـ محمد كمال الدين: العرب والمسرح ص ٣٩، ٤٠ الهلال العدد ٢٩٣ عام ١٩٧٥م.
١٠ـ د. عبدالحميد يونس: الحكاية الشعبية ص ٨، ٩ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م.
١١ـ د. أحمد زلط: الخطاب الأدبي والطفولة ص ١٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.
١٢ـ أحمد أمين: فجر الإسلام ص ٦٦، أسد الغابة ج ١ ص ٢١٥ النهضة المصرية ١٩٦٥م.
١٣ـ أحمد أمين: فجر الإسلام ص ١٥٨، ١٥٩.
١٤ـ د. سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة ص٧٤،٧٥ دار المعارف.
١٥ـ محمد مفيد الشوباشي: القصة العربية القديمة ص ٤٧ المكتبة الثقافية مصر ١٩٦٤م.
١٦ـ د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي ص ٦٩ـ ٨٠ مصر.
١٧ـ تأثر لافونتين بكليلة ودمنة عن ترجمة جلبير جولمان، كما تأثر دانتي في الكوميديا برسالة الغفران للمعري، وما زالت ألف ليلة وليلة مصدرا لا ينفد للاقتباس في معظم الآداب الأجنبية.
١٨ـ د. أحمد زلط: الخطاب الأدبي والطفولة ص ٢٨ القاهرة عام ١٩٩٧م.
١٩ـ ربيع الصبروت: ماذا يريد التراث منا، مجلة سطور العدد ٢٣ لندن أكتوبر عام ١٩٩٨م.
٢٠ـ محمد قطب عبد العال: القصة في القرآن ص ١٠ ـ ١٣ مصر عام ١٩٩٦م.
٢١ـ سورة الأحقاف آية ٣٥.
٢٢ـ سورة القمر الآيات ٩ ـ ١٢.
٢٣ـ سورة الأعراف آية ٦٥.
٢٤ـ سورة المائدة آية ٢٧ـ ٣١.
٢٥ـ سورة الكهف آية ٣٢ ـ ٤٢.
٢٦ـ محمد قطب عبدالعال: القصة في القرآن ص ١١ـ ١٢.
٢٧ـ سورة إبراهيم آية ١٨.
٢٨ـ سورة البقرة آية ١٨.
٢٩ـ سورة إبراهيم الآيات ٢٤ ـ ٢٥.
٣٠ـ سورة إبراهيم آية ٢٦.
٣١ـ سيد قطب: التصوير الفني ص ١٥٦.
٣٢ـ محمد عبدالعال القصة في القرآن الكريم ص ١٤٧ وما بعدها.

٣٣- فورستر: أركان القصة ص ١١٦.
٣٤ عبد الكريم الخطيب: القصص القرآني في منطوقه ومفهومه ص ٨٣.
٣٥ السابق ص ٨٤.
٣٦- محمد حسن الزير: القصص في الحديث النبوي ص ٢٤٥ وانظر: محمد قطب عبدالعال السابق ص ١٤٨ وما بعدها.
٣٧- محمد قطب عبدالعال: القصة في القرآن ص ١٤٩.
٣٨- سيد قطب: في ظلال القرآن ج ٤ ص ٢٣٧.
٣٩- د.نبيل إبراهيم: نقد الرواية مصر عام ١٩٨٧م.
٤٠- محمد قطب: القصة في القرآن ص ١٨٧.
٤١ د.أنور الجندي: معلمة الإسلام ٣٩٤ القاهرة.
٤٢- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٦٢،١٦٣ دار الشروق مصر عام ١٩٨٧م.
٤٣- د. حامد الندوان: مداخل إلى عوالم القصة القرآنية ص ١٥٩- ١٦٠ مجلة الكلمة العدد ١٣.
٤٤- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٦٢.
٤٥- انظر على سبيل المثال: د. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة ص ١١٣، وأودين موير: بناء الرواية ص٦٤ وما بعدها من الترجمة العربية . وأوكونور: الصوت المنفرد ص ١١٤.
٤٦- سورة الإسراء آية ١٣.
٤٧- سورة النازعات آية ٤٢.
٤٨- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص ١٧٣.
٤٩- أحمد درويش: ملاحظات على الفن القصصي في رسالة الغفران. مجلة نزوى العدد ١٦ عمان أكتوبر عام ١٩٩٨م.
٥٠- سورة طه: آية ٩ - ١٠.
٥١- سورة الكهف آية ٩ - ١٠.
٥٢- سورة الكهف آية ١٣.
٥٣- د. حامد الندوان: مداخل إلى عوالم القصة القرآنية، مجلة الكلمة العدد١٣ بيروت ١٩٩٦م.
٥٤- تشارلتون: فنون الأدب ص ١١٧.
٥٥- السابق ص ١٢٠.
٥٦- د. السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة ص ١٠١، مكتبة الشباب العدد ٥٧ مصر ١٩٩٧م.
٥٧- سورة الحاقة آية ١ - ٤.
٥٨- سورة المدثر: آية ١٨ - ٢٠.
٥٩ سورة ق:آية ٣٠، ٣١.
٦٠- د.حامد الندوان: مداخل ص ١٦٣ - ١٦٤.
٦١- محمد حسن الزير: القصص في الحديث النبوي ص ١٥٤ القاهرة ١٩٧٨م.
٦٢- محمد قطب عبدالعال: القصة في القرآن مقاصد دينية وقيم فنية ص ١٢٥-١٢٧ مكتبة الشباب العدد ٤٩ مصر ١٩٩٦م.
٦٣- د.محمد أبو زهرة: القرآن المعجزة الكبرى ص ٢٠.
٦٤- سورة النمل آية ٢٠ - ٤١، وانظر التعليق على هذا التصوير: سيد قطب: في ظلال القرآن ج٥، ج ١٩ ص ٢٦٢.
٦٥- سيد قطب: في التاريخ: فكرة ومنهج ص ١٧،١٨ بيروت دار الشروق عام ١٩٧٩م.
٦٦- محمد كمال الدين: العرب والمسرح ص ٢٢،٢٣ كتاب الهلال العدد ٢٩٣ مايو ١٩٧٥م.

٦٧ـ الفنون تندرج تحت مسمى «فنون العرض» هي الفنون التي تقدم وتعرض أمام الجمهور بصرياً وسمعياً كالرسم والنحت والفن الزخرفي وفن العمارة والفيلم السينمائي والفيديو والمعارض على أنواعها. والمسرح هو أحد تلك الفنون غير أنه يتداخل معها أو يستخدم البعض منها لوضعه الخاص به كفن.

٦٨ ـ انظر مقاله بمجلة ديوجين العدد ٤٨ مصر عام ١٩٨٤م.

٦٩ ـ جاك بيرك: الإسلام والمسرح ص ٣٧ـ ٤٠ ترجمة رفيق الصبان كتاب الهلال العدد ٢٤٣ مصر عام ١٩٧١م.

٧٠ ـ محمد كمال الدين: العرب والمسرح ص ٨،٩ الهلال العدد ٢٩٣ مصر عام ١٩٧٥م.

٧١ ـ جان دوفينو: سوسيولوجية المسرح ص ٢٩٧.

٧٢ـ محمد عزيز: الإسلام والمسرح ص ٢٤ ـ ٢٨.

٧٣ـ محمد كمال الدين: العرب والمسرح ص ٩ وما بعدها.

٧٤ـ انظر محمد عزيز: الإسلام والمسرح ترجمة د. رفيق الصبان الهلال العدد ٢٣٤.

٧٥ـ محمد كمال الدين: الإسلام والمسرح ص ١٢ وما بعدها.

٧٦ـ السابق ص ١٣.

٧٧ ـ محمد داود الأنطاكي: تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق،لجنة التأليف والترجمة النشر مصر عام ١٩٥٢م.

٧٨ ـ وهب بن منبه: التيجان في ملوك حمير. حيدر آباد بالهند عام ١٣٧٣هـ.

٧٩ ـ ابن الجوزي: ذم الهوى. تحقيق مصطفى عبد الواحد القاهرة عام ١٩٦٢م.

٨٠ ـ ابن قيم الجوزية: نزهة المشتاقين .طبع القاهرة عام ١٩٥٥م.

٨١ ـ ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف . تحقيق محمد الصيرفي ١٩٥٠م.

٨٢ ـ ابن الحسين السراج: مصارع العشاق .القاهرة عام ١٩٠٧ وانظر محمد كمال الدين: العرب والمسرح ص ٩٠ ـ ٩١.

٨٣ ـ هناك عدة دراسات حول التعازي نذكر منها: شودزكر: المسرح الفارسي، باريس ١٨٤٤م. لوت: الدراما في فارس. لايبزيج عام ١٩٢٩م، مونته: المسرح في فارس. جنيف عام ١٨٨٨م. رونو: التعازي الفارسية (الدراسات الجديدة للتاريخ الديني) باريس عام ١٩٨٤م.

٨٤ ـ شودزكر: المسرح الفارسي، باريس ١٨٤٤م.

٨٥ ـ انظر في ذلك مونتيه: الديانة والمسرح في فارس، مجلة تاريخ الديانات باريس ١٨٨٧.

٨٦ـ محمد كمال الدين: العرب والمسرح ص ١٧ـ ١٩.

٨٧ ـ محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث دار الثقافة بيروت ١٩٦٧م.

٨٨ ـ د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة ص ٥٦ الكويت ١٩٨٠م.

٨٩ـ د. فواز الساجر: ستانسلافسكي والمسرح العربي ص ٦ ترجمة د.فؤاد مرعي منشورات وزارة الثقافة دمشق عام ١٩٩٤م.

٩٠ ـ د.صالح سعد: ازدواجية الأنا والآخر والبحث في تقنية الممثل العربي ص ٣٦ مجلة عالم الفكر ج٢٥ العدد ١ يوليو عام ١٩٩٦م.

٩١ ـ د. نديم معلا: أزمة الكتابة المسرحية العربية ص ١٢.

٩٢ـ السابق ص ١٤ ـ ١٥.

٩٣ـ جوزيت فيرال: المسرحانية، بحث حول خصوصية اللغة المسرحية ترجمة صالح راشد ص ٦٣ مجلة فصول ج ١٤ العدد ١ مصر في ربيع عام ١٩٩٥م.

٩٤ـ ب. بروك: المساحة الفارغة ترجمة فاروق عبدالقادر كتاب الهلال ص ١٥٥ – ١٩٨٦م.

٩٥ـ د. صالح سعد: ازدواجية الأنا والآخر والبحث في تقنية الممثل العربي مجلة عالم الفكر ج٢٥ العدد ١ يوليو

عام ١٩٩٦

٩٦- د. مصطفى مشهور: المسرح العربي والبحث عن صورة الذات في صورة الآخر مجلة عالم الفكر ج ٢٥ العدد ١ الكويت عام ١٩٩٦م.

٩٧- لقد أخرج «بيتر بروك» منطق الطير، والمهاباراتا الهندية، وتطلع «آبيا وغريغ» إلى شعوب شرق آسيا وقبائل مالي وماليزيا وبلينزيا. وعاش الفيلسوف البينوي شتراوس فترة من الزمن لدى قبائل بدائية، ودرس «دوفينيو» الشامانيك في سيبيريا وانظر أيضاً:

Euojenio Barbo, Improvisation Anthropolige Theature. Inbouf Fomie,NO.4.1982.

٩٨- د. مشهور مصطفى: المسرح العربي ص ٥٣.

الفصـــل الخــامس

العمـارة الإســلامـية

العمارة الإسلامية

«العمارة هي عمل يتعلق بالفن وظواهر تخص العواطف التي تقع خارج مسائل البناء وفيما وراءها. فالغرض من العمارة هو أن تحرك مشاعرنا. وتنشأ العاطفة المعمارية حين يكون للعمل رنين في داخلنا في تناغم وانسجام مع عالم من القوانين التي نطيعها ونعترف بها ونحترمها. إن العمارة في الأساس هي مسألة «تناغمات» إنها إبداع خالص للروح».

لوكور بيزييه أعظم معماري القرن العشرين

نشأة العمارة الإسلامية:

يولد الإنسان وبه نقص متأصل في كيانه البيولوجي، أي أن الإنسان لا يتمكن من الوجود وإدامة بقاء آمن ومريح وممتع، ما لم يقدم على ابتداع وتصنيع مصنعات كأداة يسخرها في إشباع متطلبات هذه الحاجة، ولذا فإن إنتاج المصنعات ضرورة متأصلة في كيان الإنسان وإدامة بقائه.

والعمارة هي إحدى هذه المصنعات التي يبدعها، فمثلاً يحتاج الإنسان إلى ملجأ يحمي بدنه من العوامل الطبيعية والحيوانات المفترسة وغيرها من الأشياء التي تعرض بقاءه للخطر، أي عليه أن يقدم على تحويل بعض مواد البيئة، كالخشب والحجر، إلى أدوات يسخرها لإشباع هذا النقص.

ويظهر هذا النقص في وعي الفرد كحاجة يتعين إشباعها، والحاجة تتنوع وتتطور في انفعالات متبادلة مع تطور الفكر. مع ما يمكن لنا، أن نحددها بثلاثة أصناف، وهي: الحاجة النفعية والرمزية والاستيطيقية Aesthetic والحاجة النفعية: تؤمن هذه الحاجة متطلبات البقاء الأساسي في المعاش، كتأمين الملجأ والخزن والراحة البدنية، والنقل والحماية، ويتمثل هذا في

وظائف الدار والقلعة والكرسي والعربة والسيف. الحاجة الرمزية: تؤمن هذه الحاجة متطلبات هوية الفرد والمجموعة، وتعبر وتعلن عنها. ويتحقق هذا عن طريق تصنيع مصنعات تحمل معالم تعبر عن متطلبات هوية الذات. يتمثل هذا في الدلالات المعنوية كالفخامة وطرز المعابد.

الحاجة الاستيطيقية: تؤمن هذه الحاجة تخفيف حدة الملل الذي يحدث بسبب التعامل المتكرر، ويتحقق هذا عن طريق استحداث شكليات متنوعة للمعالم التي تحملها المصنعات. ولكي لا يؤلف هذا التنوع فوضى بصرية، فإنه ينظمها عن طريق أنماط ترتب التكوين الشكلي، وذلك بنسب وإيقاع وتماثل وتوازن وتغاير وتباين وغيرها من مقومات التكوين البصري. وبتكوين هذه الشكليات المنتظمة، تقل الفوضى القائمة في المعاش، كما يقل إعياء الفكر عند التعامل مع المتنوعات، وبهذا يصبح التعامل مع المصنعات أوضح للفهم والإدراك(١).

ومنذ أن ظهر الإنسان العاقل، تمكن من تحقيق مصنعات، ومنها العمارة، التي تتصف بكفاءات عالية، ومتوافقة مع متطلبات البيئة الاجتماعية والطبيعية، وترضي الوظائف التي كانت قد صنعت من أجلها. وقد اتصف تعامله معها ـ أي التلقي ـ بنفس الكفاءة.

وكان هذا في مختلف العصور ومختلف أصقاع العالم. ففي المجتمع والإنتاج التقليديين، كان الفرد في مختلف مراحل الإنتاج: الرؤيوية، والتصنيع، والتلقي، مؤدياً جيداً فالحرفي كان رؤيوياً ومصنعاً جيداً، والمتلقي: سواء كان مقامه حاكماً أو تاجراً أو فلاحاً، وسواء كان من سكان الريف أو الحضر، كان يحقق أداء متبادلاً جيداً في المقابل(٢).

ومن هنا لا يخلو مجتمع من المجتمعات أو حضارة من الحضارات من عمارة تتصف بصفات وخصائص تحقق نفعية، وتعبر عن هوية قومية، وتتغيّا أهدافاً جمالية، ومن هنا ينشأ سؤال هام: ما هي العناصر التي وجدت عند العرب والمسلمين من فنون العمارة والبناء؟

هناك للإجابة رأيان، الأول: هو أن العرب قبل الإسلام لم تكن لديهم سوى مفاهيم بسيطة عن فن البناء، وأنهم لم يجلبوا للبلاد المفتوحة سوى البسيط من العناصر المعمارية..وأن كل مفاهيمهم المعمارية كانت تكفي للتعبير عن حاجاتهم، وان منطقة الجزيرة العربية كانت تشكل فراغاً معمارياً كاملاً.

والرد على هذا الرأي ـ وهذا الرد نفسه يمثل الرأي الثاني ـ لا يحتاج إلى تحليلات معمارية علمية دقيقة، فالعمارة وفن البناء يدخلان ضمن النشاط البشري للإنسان، ويرتكزان على خبرة الإنسان الجمالية والخبرة الجمالية بدورها تجربة إنسانية لا يختص بها قوم دون قوم أو جنس بشري دون جنس آخر أو حتى عصر تاريخي دون آخر، بل هي ظاهرة بشرية عامة، وفن البناء

والعمارة يعكس إحساس الإنسان بالطبيعة المحيطة به إحساساً عميقاً وفيراً، وهذا الإحساس لا يأتي من فراغ بل يسبقه اكتشاف لنظام البيئة المحيطة بهذا الإنسان ويعقب مرحلة الاكتشاف مرحلة الانسجام مع البيئة والتوافق معها والانتفاع بعناصرها(٣).

ولذلك فأصحاب هذه النظرية فاتهم أن يبحثوا عن الإنسان الموجود وراء هذا التراث المعماري.. ففي حياة الرسول (صلى الله عليه وسلم) كان الحرم المكي يتوسط العديد من الأبنية، وكان لكل بطن من بطون القبائل العربية مساكنهم التي يعيشون فيها، وكان يوجد في هذه المدينة بيوت أشبه بالقصور، لكن حب العرب للصحراء جعلهم دائمي الارتحال فيها، وكانت المدينة أيضاً تحوي العديد من الأحياء السكنية المبنية بالطوب والحجر، وكانت لها حصونها المنيعة التي تلتف أسوارها حول الأحياء ومساكن القبائل لها.. وكذلك كانت مدينة الطائف مصيفاً لكل القبائل العربية في ذلك الوقت، وكان بها إلى جوار البساتين العديد من القصور والأبنية.

إن أصحاب نظرية فراغ الجزيرة العربية من المباني يغفلون عن جهل أو سوء فهم أن شمال الجزيرة ووسطها وجنوبها وشرقها كانت مراكز لحضارات قديمة، وكذلك المراكز العمرانية والسكانية التي انتشرت بها والتي نال بعضها الآن اهتمام العلماء في مجال المسح والتنقيب الأثري.

وكتب المؤرخين مليئة بالروايات عن عمارة الجزيرة العربية القديمة ومواد البناء المستخدمة فيها، ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن فن البناء عند العرب في تلك الفترة الزمنية المبكرة كان له طرازه الفني، وبالتالي كان قائماً على أسس ثابتة تستخدم فيه العديد من المواد الخام مثل الحجر والخشب وهما مادتان متوافرتان في الجزيرة العربية، واحدة إلى تلك الغابات الممتدة في جنوب الجزيرة تؤكد وفرة المادة، كما أن سلاسل الجبال تؤكد وفرة مادة الحجر أيضاً. ولقد غاب عن فكر أصحاب هذه النظرية ـ وكما أدرك ذلك باحث معاصر(٤) ـ أن فن البناء يتناسب مع ذوق من يعيش فيه.. فما يناسب بلاداً باردة الطقس قد لا يتناسب مع بلاد حارة، وكذلك الأمر بالنسبة لعمارة بلاد تكثر فيها الزلازل وبلاد خارج نطاق هذه الظاهرة الجيولوجية.

وخلاصة الأمر أن العمارة الإسلامية لها أصولها التي خرجت بها تلك الجيوش الإسلامية إلى البلاد المفتوحة، وفي البلاد المفتوحة كانت بداية التغيير والتطوير في فن العمارة الإسلامية.. فهناك التقت عناصر معمارية محلية مع أخرى وافدة، وهنا بدأ المزج بين تلك الأساليب كلها حيث صهرت كلها في بوتقة واحدة لتشكل بداية التطور نحو الطراز المعماري الإسلامي.

وعناصر التطور في تلك المرحلة المبكرة كانت ترتكز على الأساليب المعمارية التي سادت

بلاد الشام ومصر، وكذلك شرق العالم الإسلامي المتمثل في ذلك الوقت في إيران والعراق، ففي بلاد الشام ومصر، سادت تقاليد معمارية هيلينية وبيزنطية، وكذلك سادت تقاليد فن العمارة في العراق وإيران، وبالإضافة إلى الاختلاف في المدارس المعمارية اختلفت مواد البناء المستخدمة في عالم الدولة الإسلامية، فكان لا بد من صهر هذه المدارس المعمارية المتباينة. وإذا كان للمستشرقين من فضل بالنسبة للفنون الإسلامية في العصر الحديث، فهذا الفضل يتمثل في اهتمامهم البالغ بالعمارة الإسلامية، في الكشف عنها وتسجيلها، وتوصيفها والتأريخ لها تأريخاً علمياً، إلا أن كثيراً من دراساتهم يشوبها الذاتية حين يقدمون تفسيراً لنشأة هذه العمارة والطرز التي تنتمي إليها.

وعلى الرغم من أننا نجد كثيراً من المستشرقين المنصفين للفنون الإسلامية في كيفية نشأتها وفي طابع الأصالة والإبداع المتجلي فيها، إلا أننا نجد أيضاً بعض المستشرقين الذين يبخسون الفنون والعمارة الإسلامية حقها.

فثمة من يدعي أن المدينة الإسلامية والعمارة الإسلامية لا وجود لها وأنها بنيت على غرار المدينة الأوروبية في القرون الوسطى، وهذا بيّن الخطأ وفيه محاولة لإلغاء خصوصية المدن العربية، وهو رأي ليس بجديد، فالمستشرقون مثل «أندريه ريمون» يصلون إلى الاستنتاج ذاته لكن باختلافات معينة.

فسنجد «كونيل» Kuhnel يذهب إلى أن الفن الإسلامي لا يفرق بين ما هو ديني، وما هو دنيوي، وأن الجانب الديني المتمثل في المسجد كان متأثراً بالعمارة الكنسية. وإلى مثل هذا ذهب كثيرون يجيء في مقدمتهم «كريسويل» Cresewell في دراسة له، ولكنْ هناك فروق كثيرة بين المسجد والكنيسة، ومن أهم هذه الفروق أن الكنيسة تضرب في العلو صاعدة نحو السماء بجدرانها العالية وأبراجها ومواضع أجراسها، حتى لقد قال «ميشيليه» Michelet «إن الدعامات الخارجية لجدران الكنائس تشد أزرها في صعود نحو السماء»، أما المسجد فعلى العكس من ذلك يقوم منبسطاً على الأرض رمزاً للوقار والإخلاص والشجاعة الهادئة، فخطة بناء المسجد ذات شخصية تدعو إلى الدهشة، وإذا كانت درجة الأصالة في أي طراز معماري تقاس بالنسبة للأهمية التي تعطى للمساحة التي يشغلها، فإننا ينبغي أن نسلم بأننا «نجد في المسجد استعمالات إسلامية للمساحة»(٥).

وأهم ما يؤخذ على دراسة كريسويل، أنها تنظر من خلال مفاهيم المدينة الغربية سواء أكانت إغريقية رومانية أو كانت غربية(٦). أما «جون رسكن» فقد قرر أنها تراعي حاجات المجتمع،

على نحو ما جاء في كتابه «مصابيح العمارة السبع»: التضحية والحقيقة، والقوة والجمال، والحياة والذكرى «فالعمارة في نظره هي ترتيب المباني وزخرفتها بطريقة تجعل رؤيتها تبعث على الصحة والقوة والسعادة الروحية»(٧).

وقد حرص الفرنسيون منذ دخولهم المغرب على دراسة العمارة الإسلامية، ولذلك يعتبر الفرنسيون من أشد الأمم اهتماماً بالعمارة والتأريخ لها. ولذلك ظهرت لهم مدرسة جليلة من الأثريين المتخصصين من أمثال «جورج مارسيه» «وبول ريكار» «وهنري دوسو» «وجاستون فييت» Gaston Wiet «وإيلي لامبير» «وجان سوفاجييه» «والكابتن كريسويل» الإنجليزي Creswell وتالبوت رايس Talbot Rice واشتهر من الألمان أرنست كونل Ernst Kuhnel ويبدو أن العديد من الباحثين والمستشرقين قد خلط بين شكل ومضمون العمارة والفنون عند العرب المسلمين، والشعوب السابقة عليهم، لا بل ذهب هؤلاء إلى تجريد العرب من أي فضل في عمائرهم بعد الإسلام، وفيما استخدموه من أدوات فنية.

فهم يرون أيضا أن العرب لم يكن لهم فن رفيع في مجال العمارة أو الزخرفة، معتمدين في قولهم على بعض الآراء التي وردت في ثنايا المصادر العربية نفسها كنص البلاذري حيث يشير إلى أن الوليد بن عبدالملك بعث إلى عمر بن عبدالعزيز عامله على المدينة ثمانين صانعاً من الروم والقبط من أهل الشام ومصر لاستخدامهم في إعادة بناء جامع الرسول (صلى الله عليه وسلم) بالمدينة، وما ذكره المقدسي من أن الوليد بن عبدالملك استحضر لبناء الجامع الأموي بدمشق مهرة الفنانين من فارس والهند وإفريقية وبيزنطة.

ويفسر أصحاب الرأي السابق حرص العرب المسلمين على رعاية رجال الفن والعمارة في الأقاليم المفتوحة، واستخدامهم في البناء والزخرفة بأنه يعني استمرارية وجود الفنون والعمارة السابقة على الإسلام في العصور الإسلامية .

وقد مر بنا أن فن العمارة فن قديم قد نشأ مع الإنسان منذ وجوده وتطور وسائل حياته، ومن هنا فإن الإسلام جاء لا ليحدِث في هذا الميدان ما لم يكن أو يوجِد شيئاً من عدم، وإنما ليضع هذا الفن أمام معطيات منهجية تجعله من خلالها يؤدي وظيفته بطريقة جمالية، دون الإخلال بتلك الضوابط المنهجية.

ومما لا شك فيه أن لفن العمارة وظيفة يؤديها، بدءاً من تلبية الضرورات وحتى الوصول إلى التحسينات الجمالية، بعد استكمال الحوائج.. ومن هنا فعمل رجال العمارة والفنانين غير العرب وغير المسلمين يجب ألا يجرد عناصر العمارة الإسلامية الأولى فيرجعها إلى رومانية

وفارسية وهندية.. إلخ، بل عليه أن ينظر إليها من منظور جديد قوامه ذوق شخصية رعاة الفنون الجدد من حكام المسلمين ومن خلال العقيدة الدينية الجديدة(٨).

ومن هنا فليس يكفي أن ننظر إلى العمارة الإسلامية أو الفنون العربية، كأنما ننظر إلى شيء مستقل بذاته، دون اعتبار للأحوال والأفكار التي أسهمت في ابتكاره وتكوينه وإنتاجه. فالبديهي أن هذه العمائر والبنايات تم بناؤها أو صنعها لغرض خاص، ولإدخال السرور إلى قلوب أصحابها، وأنها ابتكرت في أحوال وأجواء اجتماعية وثقافية خاصة، لتحمل في أجزائها أفكاراً خاصة كذلك.

ولهذا يتعين علينا أن ندرس الغرض الذي من أجله بني المبنى، والمنفعة التي من أجلها صنع الشيء، وأن ندرس أحوال الحياة الاجتماعية والصناعية في عصر هذا أو ذاك، وأن نعرف المصدر الذي جاءت منه المادة الأثرية أو فكرتها، وكذا جميع المعاني التي ساعدت على ابتكار هذا المبنى وذاك الشيء الأثري، وهذا سوف يؤدي إلى ازدياد مدى معرفتنا وإحساسنا بجمال العمائر والأدوات الأثرية الإسلامية ازدياداً بالغاً. وكما تنبأ المستشرق «فان برشم» سوف تضيف هذه البحوث الفنية والجمالية إضافات عظيمة إلى مستوى معرفتنا بالحضارة الإسلامية التي يبلغ الفن فيها منتهى آيات الجمال.

وتعتبر إيجابية العرب المسلمين في التعامل مع الموجود من عمائر وفنون، والإعراض عن النظر إليها على أنها موروثات لا يجوز الاقتراب منها لاعتبارات دينية، من أهم الدلالات على وجود الحس الفني والشعور الجمالي عند المسلمين الأوائل.

ومن هنا لا يمكننا أن نقارن العرب الفاتحين، وطريقة تعاملهم مع الموروث الحضاري بما فعله الغزاة المغول بالموروث العربي الإسلامي، أو حتى ما فعله غزو القبائل الجرمانية للحضارة الرومانية، فالفتوحات العربية كانت شكلاً إيجابياً من الانفتاح على الموروث الحضاري الموجود في العالم في ذلك الوقت.

والعرب وإن لم يكن لهم في موطنهم الأصلي تلك العمائر والفنون التي كانت عند الفرس والرومان، إلا أنهم كانوا يملكون حساً حضارياً نابعاً من أن الجزيرة العربية كانت أيضاً مركزاً من مراكز الحضارات القديمة، فقد أقاموا في جنوب جزيرتهم قصوراً وسدوداً وخزانات تغنى بها شعراؤهم ومجّدها رواتهم كما ورد في أخبارهم في مرحلة ما قبل الإسلام.

أما في الإسلام، فالمسجد ـ عند الغالبية العظمى من الدارسين والباحثين في تاريخ العمارة الإسلامية وفنونها ـ يعتبر أفضل المنشآت على الإطلاق التي يتجلى فيها التعرف بصدق على

نشأة فن الهندسة والتخطيط والبناء والزخرفة عند المسلمين،ثم متابعة تطور العناصر المعمارية المختلفة خلال العصور المتتابعة، كالعقود والأعمدة وتيجانها والدعائم والقباب والمقرنصات والمآذن وغيرها(٩).

ويعتبر المسجد النبوي في المدينة المنورة ومسجد الكوفة(٦٣٩م) ومسجد عمر بن الخطاب في القدس المعروف بمسجد قبة الصخرة وجامع عمرو بن العاص بمصر(٦٤٣م) هي أهم المساجد التي بنيت في العصر الأموي والراشدي. ولم تبق هذه المساجد على شكلها الأول لكن جوهر تصميمها الهندسي ظل باقياً.

ويرى «فان برجم» Van Perchem أن التصميمات الأصلية لهذه المساجد البدائية مقتبسة من الكنيسة المسيحية الأولى، «فالصحن مقتبس من القاعة الكبرى Atrium والجزء الرئيسي للإيوان من المصلى الكنسي، والمقصورة من الحاجز القائم بين المصلين والمذبح والمنارة من برج الكنيسة والمحراب من صدر المذبح»(١٠).

ويكاد هذا الرأي ينفي الباعث الأول لنشوء مثل هذه المعايير الإسلامية. وهو الباعث على العمل الذي يفرض صيغاً قد تتلاقى مع الصيغ التي ظهرت في الكنيسة ولكنها لا تنسخها، ونحن مع كثير من الباحثين(١١) لا ننفي كلياً وجود التأثيرات الكنسية على بعض المعايير المعمارية الإسلامية، خاصة أن كثيراً من الكنائس فيما بعد قد تحولت إلى مساجد، ولكننا لا نقلل من أهميتها، ونغلب عليها امتداد تأثير الشكل الأول لمسجد الرسول (صلى الله عليه وسلم) والحاجة العملية لظهور المعايير الجديدة المتمثلة في الصحن والمقصورة والمنارة والمحراب.

ويكاد المستشرق «مورينو» يتفق مع رأينا هذا عندما يقول: «جاء المسجد على أثر الكنيسة ولكنه لما كان وفياً لمبادئ عقيدته الدينية لم يستطع أن يبلغ مبلغ ما في الكنيسة من روائع، ثم إن مجرد المظهر الإنساني في الدين هو الصلاة يجعل المسجد يقوم على أساس إنساني هو الوضع الأفقي في خط مستقيم ترجمة لما هو ثابت في الطبيعة كالسهل والبحر والكتلة البشرية المتماسكة الساكنة في نظام يتسق ونظرية المساواة في المجتمع الإسلامي، حيث لا يوجد من النظام الطبيعي سوى الإيمان المشترك وهو مجتمع المؤمنين في الإسلام، فهناك غابة من الأعمدة المتراصة في نظام وامتداد لا يحده البصر تحت سقف مسطح، وذلك تعبير معماري أقرب ما يكون شبهاً بجماعة المصلين تحت السماء المهيبة»(١٢). وهكذا برغم النشأة البسيطة العفوية والعملية للمسجد الإسلامي في العصر الأموي والراشدي فإننا نجد بعض المستشرقين يعودون به قسراً إلى الكنيسة، ويضفون عليه مؤثرات ساسانية إذا كان في العراق ومؤثرات بيزنطية إذا

كان في الشام ومصر.

عن مثل هذه المؤثرات في فترة كهذه تصل حوالي أربعين عاماً شغلت جميعها في المعارك والفتوحات وإدارة الأقاليم المفتوحة لنشر وترسيخ الإسلام فيها.

إن العناصر البسيطة للعمارة النبوية والراشدية والتي انطلقت من الأسس التي ثبتها مسجد الرسول هي العناصر التي سادت هذه المرحلة والتي وسمتها. ويمكننا أن نفهم دأب المستشرقين على الطعن في هذه العمارة، لأنها تشكل النواة التي ستنمو من خلالها العمارة العربية الإسلامية، ولذلك عملوا على دس مؤثرات أجنبية فيها وإرجاع قيمها المعمارية إلى قيم معمارية سابقة، على الرغم من أن العرب كانت لهم ـ كما أشرنا ـ تقاليد فنية معمارية طبعت عناصرها الأبنية التي أقاموها في القرون الأولى، ولسوف تظهر قيم فنية معمارية جديدة من حاجات الإسلام ووظائفه الدينية والروحية سنجدها تتجلى واضحة في العمارة المتأخرة.

بل سنجد أن من مظاهر الإبهار في الفنون والعمارة الإسلامية تكاثر صور عناصرها وتعدد أشكالها في الأبنية المختلفة إلى حد يصعب معه الاهتداء فيها إلى عناصر يتماثل بعضها مع بعض تماثلاً كاملاً. وعلينا أن نتنبه إلى أن التنوع في العناصر لم يكن يمنعها مهما بعد الزمان والمكان الذي أقيمت فيه أن تنطلق بوحدتها في المظهر والجوهر.. ولعل العمارة الإسلامية هي أصدق مثل على قدرة الفنان المسلم على إبهار المشاهد من خلال فنه، فالمسجد وهو أول بناء قام به العرب المسلمون بتصميمه وتنفيذه يظهر كيف أن فن العمارة الإسلامية جاء فريداً غير مسبوق وهذا على عكس ما يدعيه مؤرخو الفنون والعمارة من المستشرقين، فقد اتبع المسلمون أساليب بسيطة بعضها يرجع إلى البيئة العربية والبعض الآخر لعوامل دينية.

إن البيئة العربية الحارة قد دفعت بالمعمار إلى تغطية بنائه بسقف يستظل به الناس من حرارة الصيف، والعامل الديني يتمثل بتحديد اتجاه القبلة كي تتم الصلاة في الاتجاه الصحيح، وترتب على تغيير القبلة وجود ظلتين متقابلتين، وصل بينهما، فصار البناء عبارة عن صحن مفتوح محاط بأروقة أربعة حول الصحن. لذا كان بناء المسجد النبوي بسيطاً في مرحلته الأولى، إلا أن يعكس من ناحية أخرى شكلاً إبداعياً غير مسبوق استوحى فيه المعمار بيئته وتأثر ببساطة العقيدة وبالتالي لا مجال للمقارنة بين عمارة المسجد وعمارة الكنيسة المسيحية ولا القصور الفارسية أو الهياكل اليهودية(١٤).

لقد أغفل المستشرقون عقد الصلة بين مسجد الرسول (صلى الله عليه وسلم) الذي كان نواة العمارة الإسلامية والبيت العربي التقليدي قبل الإسلام. ونظرة بسيطة إلى مسجد الرسول

(صلى الله عليه وسلم)، ستبين لنا أنه مكون من سور وفناء ومكان للصلاة وسقيفة وثلاثة أبواب، وقد كان البيت العربي التقليدي (بالإضافة إلى الخيمة) يتكون من سور وفناء وغرف وباب (أو أبواب). وربما لم يكن بهذه السعة التي كان عليها المسجد، ولكنه على العموم كان يضم هذه العناصر تماماً، ولنلاحظ أن مسجد الرسول (صلى الله عليه وسلم)، كان بيتاً له ولزوجاته من بعده.

أما القبة والمنارة والمحراب فهي عناصر معمارية أضيفت لاحقاً واشتق أغلبها من عناصر العمارة العربية قبل الإسلام المتفاعلة مع الشكل المعماري للفكر والروح الإسلامي، أي من انعكاسات الفكر على العمارة، ولذلك لم تظهر هذه العناصر دفعة واحدة، بل نمت ببطء وتساوق مع الحاجات العملية والروحية، وشكلت بعد ذلك وحدة واحدة متراصة متكاملة بشكل المسجد الذي نعرفه اليوم وترحلت منه إلى العمارة الدنيوية أيضاً من قصور وقلاع.

ومن هنا فتأكيد المستشرقين على أن القصر الأموي في العراق أو الشام متأثر إلى حد كبير بالقصور الساسانية أو الرومانية أمر مبالغ فيه، فنحن لا نقدم مثل هذا التأثير، ولكن العرب الذين سكنوا العراق والشام قبل الإسلام لم يكونوا مهجرين من فارس أو روما، بل هم ورثة حضارات عريقة، وما فارس أو روما إلا سلطتين استعمرتا العراق والشام ومصر على أنها تخوم هاتين الإمبراطوريتين ومكان تماسكهما.. ولذلك كان الاستعمار عسكرياً أمنياً دفاعياً، ولم يكن حضارياً ثقافياً روحياً، وهذا ما خفف كثيراً من أخذ أو رسوخ القيم الفنية والمعمارية لهما في هذين البلدين، لكن المستشرقين وقد أخذهم الربط السريع وإبراز مركزية وهيمنة الغرب يعملون على إغفال هذه الأمور، وربما عدم الانتباه لها كلياً.

وعامة يتفق الباحثون على أن الفن الإسلامي المعماري الجديد اتخذ أهم أشكاله المميزة خلال العقدين الأخيرين من القرن الأول الهجري، وأشهر أمثلة هذا الطراز الإسلامي الأول هو الجامع الأموي في دمشق(١٥) الذي ما زال محفوظاً بحالة جيدة.

وقد أصبح هذا الطراز المعماري الإسلامي الأول هو الطراز السائد خلال أربعة قرون على الأقل، وتنتشر الروائع التي تنتمي إليه في جميع أرجاء العالم الإسلامي، من الأندلس حيث نجد جامع قرطبة الشهير، إلى مصر حيث نجد جامع ابن طولون وجامعي الأزهر والحاكم، إلى العراق حيث نجد جامع سامراء العظيم. ويكاد يكون في حكم اليقين أن معظم المساجد الإيرانية تنتمي إلى نفس الطراز، بالرغم من أن النماذج المتبقية منها لا تعرف في معظم الأحيان إلا من النصوص المكتوبة، أو عن طريق المصادر الأثرية الجزئية.

وهذا الطراز ـ كما يذكر أوليج جرابار(١٦) ـ يمكن أن يسمى بحق «طراز البناء القائم على الأعمدة Hypostyle أن ميزته الرئيسية تكمن في المساحة الواقعة بين حاملين (إما أعمدة أو دعامات) وهناك صور تكوينية مختلفة لهذا الشكل تنشأ من تعديلات أوضاع الأعمدة.

وقد لجأ العرب إلى استعمال الكثير من هذه التعديلات بالفعل، وهي تدل على عبقرية العرب المعمارية ـ وأمكن في إطار هذا التكوين المرن إدخال عدد من الملامح الثابتة ـ قليلاً أو كثيراً ـ على عمارة المساجد، كالصحون ذات الأشجار أو الخالية منها والمآذن والمحاريب التي كانت في بعض الأحيان تنشأ قبلها قباب للتشريف أو التجميل، وبلاطات محورية أو مقاصير مخصصة لصلاة الأمراء أو بوابات، وإن تكن هذه الأخيرة قد نشأت بعد مضي بعض الوقت، أما الميضأة فكانت في معظم نماذج المساجد الأولى هذه توضع خارج المسجد.

ويؤكد «جرابار»(١٧) ـ ونحن نوافقه على هذا ـ أن المحراب وحده والذي أصبح في زمن قصير شكلاً مطلوباً لأسباب رمزية أو شعائرية، أما بقية عناصر المسجد فترك إنشاؤها لاختيار الناس.

ولقد أصبح مسجد دمشق الكبير الذي بناه الوليد بن عبدالملك بن مروان نموذجاً لأكثر المساجد كمسجد آمد (ديار بكر) ومسجد درعا، والمسجد الكبير في مدينة حلب، بشكله القديم الذي كان عليه أيام الوليد الأول، بالإضافة إلى مسجد حران الذي يرجع إلى عهد الخليفة الأموي مروان الثاني(٧٤٤ ـ ٧٥٠م) والذي جعل من حران مقرا له دون دمشق، ومسجد القيروان في تونس. وفي المدينة المنورة وسع الوليد الأول(٧٠٨م) مسجد الرسول (صلى الله عليه وسلم) ولقد قام المعماريون والمزخرفون السوريون بهذا العمل الذي كان دون شك موافقاً لطراز المساجد الشامية كما يعتقد «سوفاجيه»(١٨).

ولقد أنشأ «سليمان بن عبدالملك» مدينة الرملة في فلسطين(١٩). وأقام فيها قصره، كما أقام مسجداً (٧١٧ ـ ٧٢٠م) أطلق عليه اسم المسجد الأبيض وما زالت مئذنته قائمة حتى الآن أعاد بناءها المماليك.

وتعتبر مئذنة الرملة من أضخم الأبراج الشرقية، ولا يعدلها إلا مئذنة الجيرالدا في إشبيلية. ومن أهم المساجد التي أقامها الأمويون خارج بلاد الشام مسجد القيروان الذي أنشئ أولا في عهد هشام (٧٢٨م) أما مئذنته فهي صومعة قامت في منتصف القرن الثامن على أنقاض مئذنة قديمة كانت كما يبدو مطابقة لأبراج المسجد الكبير في دمشق.

ويتأثر مخطط هذا الجامع بمخطط المسجد الجامع بدمشق. كما يتأثر به كل من المسجد الكبير في قرطبة وكذلك جامع الزيتونة في تونس الذي أنشئ عام ٧٣٢م، وكانت هندسة هذه

المساجد قد انتقلت إلى الأندلس مع الفاتحين من أهل الشام وغيرهم، وأخذت هذه المساجد كثيرا من الأفكار التي كانت سائدة في جامع دمشق، بل إن المحراب في جامع قرطبة وغيره من المساجد في الأندلس والمغرب بقي متجها نحو الجنوب كما هو شأن محاريب المساجد في الشام.

وليس من شك أن المسجد الكبير في قرطبة - كما يذكر الباحث عفيف بهنسي - الذي يشكل النواة الأولى لنشأة المدينة هو من أبرز الأوابد الإسلامية التي أقامها العرب من أهل الشام وغيرهم، في الأندلس. ولعل هذا المسجد الذي يضاهي مسجد دمشق، كان كنيسة مثله، ثم استطاع عبدالرحمن الداخل، وقد حصل على تنازل المسيحيين عن كنيستهم، كما فعل الوليد في دمشق، أن يقيم منشآته عام ٧٨٥م التي اعتبرت أساسا لتوسعات كثيرة على امتداد هذا المسجد، كما أصبحت أساسا للعمارة الإسلامية الجديدة في الغرب(٢٠).

أما أهم ما يميز المساجد السابقة، فيمكن القول بصفة عامة إن المساحة الواسعة لبيت صلاة المسجد وصحنه، كانت أوضح الملامح التي تميزه، ولا بد لنا من تفسيرها، ومن تقويمها في الوقت ذاته بوصفها إنجازاً معمارياً. ولذلك نجد مستشرقاً منصفاً(٢١) يؤكد على أن صحون المساجد ذات الأعمدة لم تتأثر بأي طراز معماري آخر سابق عليها، وإنما كان هذا الطراز ابتكاراً إسلامياً خالصاً.

وهناك حجج كثيرة تدعم هذا الاستنتاج، وبخاصة أن هذا الطراز وتطوراته الأولى حدثت في المدن الجديدة التي أنشأها المسلمون في العراق، حين لم توجد منشآت معمارية لها أروقة ذات أعمدة تشبه ما أنشأه المسلمون. وربما كانت هناك حجة أهم من هذه، وهي أن الحاجات أو المطالب التي أدت إلى إنشاء المسجد، كان لا يمكن أن تفي بها المنشآت المعمارية التي كانت قائمة عند ظهور الإسلام.

فهذه الأغراض لم تكن في المكان الأول أغراضاً دينية، بمعنى أنه لم يكن هناك ضرورة إلى إقامة طقوس ظاهرة الملامح أو عبادات تلزم المسلمين بإنشاء مثل تلك المباني ونعلم جميعا الحديث الشريف الذي يخبرنا فيه النبي (صلى الله عليه وسلم) بأن الأرض جعلت له مسجداً وطهوراً، فبعد مرور عشرات السنين على إنشاء مسجد للكوفة، كانت أرضه لا تزال غير مبلطة.. بل إن المسجد كان المركز الاجتماعي لكل أنواع النشاط العام والخاص.

وقد احتفظ لنا الكتاب القدامى بقصص غريبة تصور حوادث ذات أهمية سياسية كبرى، أو وقائع غير ذات شأن وقعت في المساجد.

وعلى ذلك فقد كانت المساجد منشآت لخدمة الجماعة الإسلامية بكل ما يتضمنه هذا التعبير

من معنى، وكانت أنواع النشاط التي تمارس في المسجد تختلف عن تلك التي كانت تزاول في أروقة الخطابة الرومانية أو الإغريقية (الأجورا Agora) ذلك أن المساجد كان استخدامها مقصوراً على الأمة الإسلامية، وفي المدن القديمة خاصة دمشق وبيت المقدس، حيث كان المسلمون أقلية في أول الأمر، كان لا بد لمنشآتهم المعمارية من أن تكون صالحة لاجتماع كل المسلمين، للقيام بأوجه النشاط المتعددة الخاصة بهم، وتكون في الوقت نفسه ذات أشكال تميزهم عن غير المسلمين بشكل ظاهر.

وهكذا فإن المسجد الإسلامي ظهر تلبية لحاجة مزدوجة، هي الحاجة إلى مكان عام يسع الجماعة الإسلامية وحدها، والحاجة إلى مكان يتميز عن غيرهم من الأمكنة المسيحية والزرادشتية أو اليهودية، وفي كلتا الحالتين لم يكن من الممكن استخدام المباني القديمة أو تقليدها. ولا ننسى أن المساجد قد اتخذت بعد ذلك لتأدية كثير من المهام الكبيرة في الإسلام، فقد كانت إلى جانب وظيفتها في العبادة محاكم للقضاء ومدارس للعلم ومنتديات للمشاورات السياسية.

وهكذا بدأ العرب بعد الإسلام النهضة الفنية المعمارية مستعينين بداية الأمر بالتقاليد القائمة في كل من العراق والشام وسوريا، وهي ساسانية في الأولى وبيزنطية في الثانية، ولقد كانت هذه التقاليد في حقيقتها نتيجة لتطورات الفن الرافدي نفسه وللفنون التي ظهرت على الأرض العربية فلم ينقطع العرب في يوم من الأيام عن البناء والتعمير.

وكان عبدالملك بن مروان قد أنشأ في القدس بناء قبة الصخرة ثم المسجد الأقصى، مثلما أقام ابنه الوليد المسجد الكبير في دمشق،ثم أقام الخلفاء الأمويون في أراضي الشام ما يقرب من ثلاثين قصراً، مازال أكثرها قائماً حتى الآن، وفي مصر أنشأ الطولونيون مسجدهم عام ٨٧٩م المستوحى من فن سامراء، كما أنشأ الأغالبة في تونس مسجدهم الكبير في القيروان مسجد عقبة بن نافع عام ٨٣٦م، ثم أنشأ الفاطميون في مصر عام ٩٧٢م مدينة القاهرة، والجامع الأزهر ثم مسجد الحاكم ومسجد الصالح طلائع والجيوشي والأقمر مع المدافن ذات القباب والمدارس، كما أنشأوا سور القاهرة بأبوابه الثلاثة باب النصر والفتوح وزويلة.

ومنذ نزح عبدالرحمن الأول إلى قرطبة عام ٧٥٦م ازدهر فيها الفن العربي في عهدي المرابطين والموحدين، كما تجلى في المسجد الكبير في قرطبة، وكان النواة الأولى لنشأة المدينة ثم مسجد تلمسان وجامع القيروان في فاس، وكثير من القلاع في المغرب والأندلس، وفي عهدي الأيوبيين والمماليك أقيمت في سوريا ومصر المنشآت التي مازالت قائمة حتى الآن مثل بيمارستان نور الدين والمدارس الكاملية والظاهرية في دمشق ومسجد بيبرس في القاهرة

ومسجد السلطان قلاوون ومسجد قايتباي وقصر صلاح الدين في قلعة القاهرة.

التمثل والإبداع في العمارة الإسلامية:

وتتجلى عبقرية العرب والمسلمين الفنية في المباني والعمائر المدنية مثل تجليها في المساجد والأبنية الدينية، بل لقد أضفى المسلمون طابع الفخامة على كثير من المنشآت ذات الأغراض المدنية العادية، كالمدارس والدكاكين والفنادق، والبيمارستانات، ومواضع الاستراحة أو الخانات على طول الطرق التجارية، والحمامات وأسبلة المياه في الشوارع، وحتى مخازن البضائع الكبيرة المعروفة بالوكائل.

فقد أنشئت لهذه المرافق واجهات ضخمة وزخارف فخمة، واستخدمت فيها أحدث أساليب الإنشاء وأدق الحيل الفنية المعروفة، كما هو الحال مثلاً في الخانات أو منازل القوافل الفخمة التي بنيت في الأناضول في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي(٢٢).

ولسنا بحاجة لذكر بديهيات عن وظائف الأسواق ومنشآتها من خانات وقيساريات..الخ كذا عن الحمامات والبيمارستانات والخوانق والمساكن ونحوها. ورغم كون تلك الوظائف تخدم أغراضاً عملية، إلا أن منشآتها اكتسبت طابعاً جمالياً «عن طريق التنوع البارع في المعالجة التي أصبحت أساسية ونموذجية. لقد أكسب الفن الإسلامي تلك العمائر مسحة جمالية مرموقة تظل أشكالها الجوهرية من أخص خصائصه وأبرز صفاته»(٢٣). وإذا كانت روح الإسلام قد أعطت تلك العمائر فكراً جمالياً ذا مسحة روحية؛ فإن تلك المسحة لم تنزع عنها النكهة الحسية الحية والإثارة للتأمل والتخيل(٢٤).

ويشير «جرابار» إلى أنه ينبغي أن نلتمس أسباب تطور العمارة الإسلامية في عدد من الخصائص الاجتماعية والدينية التي يتميز بها العالم الإسلامي، كالأهمية التي أضفاها الإسلام على العمل إلى جانب الإيمان مما شجع الناس على القيام بنشاط اجتماعي، وكذلك القوة التي وصلت إليها طبقات المياسير (البرجوازية) في المدن الإسلامية، بما لها من ذوق ومن حاجات خاصة(٢٥).

وقام نظام الأوقاف أو الحبوس الذي حث الناس على إقامة منشآت خيرية ومؤسسات اقتصادية عديدة كان يباركها الدين ويحميها من المصادرة، ناهيك عن ميل الناس في العصور الوسطى إلى استغلال أموالهم في المباني والأراضي دون التجارة والصناعة.

ويرى «أوليج جرابار» في بحثه القيم عن العمارة والفن بأن هناك جذوراً مبكرة، طبعاً، إيرانية، بيزنطية، رومانية، وسط آسيا، بنيت واستعملت من قبل المدينة الجديدة، ولكن هذه

الاقتباسات غالباً ما حورت وأعيد تشكيلها بطريقة مميزة(٢٦).

كما يؤكد في مكان آخر(٢٧) على أن القدرة الفريدة لدى المسلمين على تحويل عناصر شكلية أو وظيفية عديدة أخرى إلى شيء إسلامي مع الاعتراف بأن هذه التوليفات كانت أول أمثلة هذه القدرة الفريدة وأقواها تأثيراً. وقد حدث هذا التحويل على مستويات مختلفة على مر القرون وأبسط صورة له هو تحوير أشكال معمارية غير إسلامية لخدمة أهداف إسلامية وهذا هو الذي حدث على الأرجح في إيران في القرن الخامس الهجري، عندما أخذ المسلمون الإيوان الذي كان موجوداً قبل الإسلام، وجعلوه العنصر الأساسي للمساجد ولأشكال كثيرة أخرى من المباني.

ويكاد يكون من المؤكد أن أسباباً مختلفة أدت إلى تطور العمارة الدنيوية بدرجة أكبر من ناحية الأصالة من تطور العمارة الدينية، وأهم هذه الأسباب عدم وجود تنظيم ديني في الإسلام يشبه الكنيسة المسيحية. وحقيقي بطبيعة الحال أن العقيدة كان لها أثر في أشكال من المباني مثل الأضرحة أو الروضات وحتى في كثير من أشكال العمارة الحضرية.

إذن فالسهولة غير العادية التي تم بها إيجاد عمارة إسلامية، كانت ترد إلى أن عمارة القرون السابقة كانت تطوع نفسها لنوع التحويلات التي تطلبها الإسلام، إضافة إلى أن الغرض الأساسي للعمارة الإسلامية الدينية لا يتمثل في المحافظة على أشكال معينة أو إيجادها، بل يتمثل في التعبير عن نشاطات معينة، ذلك أن ما أوجد المسجد كان هو المتطلبات العامة للعقيدة مثل جمع المؤمنين وفصلهم عن غير المسلمين، أكثر مما كان البحث عن أشكال معمارية يتطلبها أداء طقوس وعبادات تفرضها العقيدة.

والنتيجة التي تترتب على قابلية العمارة الإسلامية للتكيف مع أشكال متباينة هي أن ما يميزها ليس مجموعة من الأشكال، وليس أسلوباً، بل هو طريقة لتحويل الأساليب، ومجموعة من الصفات تفرض على مجموعة متباينة من الأشكال ويمكن أن نسميها «جواً معمارياً خالصاً»(٢٨).

وفي هذا تتجلى عبقرية الفنان المسلم القادر على التمثل والاستيعاب لفنون الحضارات السابقة ونفخ الروح الإسلامية فيها وإضفاء طابع متميز للإسلام في هذه العمارة الجديدة. ولا أدل على عبقرية المسلمين في العمارة من قدرتهم على توفير المرونة اللازمة فبالإضافة إلى المعنى التاريخي لمسجد الصحن ذي الأعمدة، كانت له دلالة أخرى، ذلك لأن المسلمين عندما ركزوا جهودهم على تنظيم المساحة الداخلية للمسجد بحيث تناسب الحاجات المتغيرة لجماعة في

طور التوسع، جعلوا من المسجد منشأة ذات مرونة ظاهرة وذلك بفضل بساطة تكوينه التي أتاحت إمكانية توسيعه أو تضييقه.

ففي قرطبة مثلاً أضيفت ثلاث زيادات إلى الجامع الأصلي. وتوجد هذه الزيادات أيضاً في جوامع الكوفة والبصرة وبغداد والقاهرة . أما المثال الوحيد الذي يمكن إثباته لحالة التضييق بين المباني الكبرى على الأقل، فهو المسجد الأقصى في القدس(٢٩).

ومن الناحية النظرية تعتبر إمكانية تعديل الشكل بما يتفق وحاجات الجماعة ظاهرة حديثة بصورة ملحوظة لم تكن معروفة في العمائر السابقة أو المعاصرة.

وفي البلاد الإسلامية التي يميل أهلها إلى المحافظة كالمغرب الأقصى نجد البهو ذا الأعمدة ظل لعدة قرون الشكل المعماري الوحيد المستعمل في إنشاء المساجد. بينما نجد في الغالب بالنسبة للبلاد التي فتحها المسلمون حديثاً أو تحولت إلى الإسلام فيما بعد، مثل الأناضول والهند، أن البهو ذا الأعمدة كان الصورة الأولى التي بني عليها المسجد، وأن هذه الصورة ترمز دون شك لأنقى خصائص الإسلام، ولكنها كانت من البساطة بحيث يمكن فيما بعد تطويعها لأي تقليد معماري.

وفي الجمهوريات الإسلامية في جنوب الاتحاد السوفييتي سابقاً نجد منشآت معمارية ذات بوابات ضخمة وذات عقود عالية مدببة، فقد خلف لنا المعماريون المسلمون بوابات حجرية مثقلة بالزخارف في مساجد سمرقند وطشقند وبخارى وغزنة وأذربيجان، ولجأوا أحياناً إلى تزيين الأبواب بإنشاء مآذن عالية على جانبي المدخل أو على أركان جدار المدخل.

وجدران المساجد عالية كأنها الأسوار، تتوسطها الأبواب وتزينها ـ أحياناً ـ فتحات في شكل نوافذ ذات عقود، فإذا دخلت من الباب وجدت نفسك في صحن واسع شبيه بالفناء تحيط به البوائك ذوات العقود المدببة.

أما مآذن هذا الطراز فغالبها مستدير، ومنها ما هو مضلع ذو ستة أضلاع، وأحياناً يتفنن المعماري في التضليع، ولا يكون للمئذنة في معظم الأحيان إلا شرفة أذان واحدة في نهايتها(٣٠).

وتعتبر المئذنة من عناصر الإبهار في العمارة الإسلامية، وذلك في جمال نسبها المعمارية ورشاقة تكوينها، بالإضافة إلى أن أشكال المآذن قد تعددت وتباينت واختلفت مواد البناء فيها باختلاف موطنها، ففي بلاد الشام نشأت الفكرة، واحتفظ المغرب والأندلس بصورتها الأولى المربعة، وفي مصر اتخذت طابعا جديدا في عصر دولة المماليك قوامه ثلاثة طوابق، الأول مربع

والوسط مستدير أو مثمن والعالي مثمن تعلوه قبة مفصصة يقال لها المنجرة أو تنتهي بجوسق مسحوب إلى أعلى، ولا يخلو طابق من هذه الطوابق الثلاثة من الزخارف الهندسية المحفورة على الحجر من خطوط متعرجة أو دوائر متقاطعة أو نجوم متشابكة ويفصل بين الطابق والآخر شرفة تحملها مقرنصات على شكل خلايا النحل.

واتخذت المآذن في العراق النظام اللولبي أو المخروطي الذي تدور حوله مراق حلزونية، كما هو الحال في الملوية ومنارة أبي دلف أو النظام الأسطواني الذي ينتهي بقبة مضلعة كما في مآذن بغداد وكربلاء والموصل.

وفي إيران والهند اتخذت المآذن أشكالاً أسطوانية تضيق أقطارها كلما ارتفعت إلى أعلى كمئذنة قطب منار بدهلي ومئذنة ضريح تاج محل بأجرا، ويتجلى الإبهار في عمارة المآذن الإسلامية في مسجد الجامع بإشبيلية. وتنطق عمارة (الجيرالد) الصاعدة في إيقاعها وكذلك زخارفها المحفورة في الآجر والموزعة في تعادل واتزان مع رقة وبساطة في تقسيمات رأسية رائعة(٣١).

ومن أهم ما تتميز به المآذن في هذا العصر الشرفات البارزة ذات الخمائل الجميلة المصنوعة من الجبس أو الحجر الصناعي، مفرغة تحمل على تكوينات معمارية من المقرنصات كما في جامع قايتباي، وأعطت هذه المآذن صفة فاحصة لهذه المساجد الإسلامية بجمال وشكل وسحر، وهي ترتفع كالسهم «المسلة الفرعونية» في الفضاء السماوي الرباني خلفها كأنها أذرع ممتدة إلى الله سبحانه وتعالى تطلب المزيد من الرحمة(٣٢).

ويكاد تصميم المئذنة المعماري أن يكون نحتاً، أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلى الصعود والتسامي، فلم يأبه المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق المعجزات.

القصور والعمارة الإسلامية:

اتسمت المنشآت المعمارية الإسلامية بالضخامة معبرة «عن طابع الحياة الحربية الخشنة»(٣٣) وخير مثال على ذلك عمائر مدينة سامراء التي اتخذت نمطاً خاصاً تأثرت به المدن العسكرية في العالم الإسلامي، خصوصاً في مصر والشام(٣٤) كذا مدن الثغور على الحدود مع بيزنطة وفي الأندلس في المناطق المتاخمة للممالك النصرانية(٣٥). حيث خصت بالأسوار العتيدة والأبراج والمزاغل، خصوصاً في مدن المغرب(٣٦).

وقد كان معاوية بن أبي سفيان، أول من أنشأ في دمشق قصراً، منذ أن كان والياً على الشام، واستمر قصر معاوية يتوارثه الخلفاء الأمويون، بل إن عبدالملك بن مروان اشترى من خالد بن يزيد بن معاوية هذا القصر الذي سمي بدار الإمارة كما يروي ابن عساكر(٣٧).

ثم تابع خلفاء بني أمية إقامة القصور في بلاد الشام. وقد وضع الأب لامنس Lammens وهيرزفيلد Herzfeld قائمة بدور الأمويين الصحراوية كما عدد سوفاجييه Sauvuget ثلاثين قصراً أموياً.

تقوم القصور الأموية وفق مخطط متشابه وشكل معماري موحد على مبدأ السور المحيط والصحن الداخلي الذي تشرف عليه أروقة بعضها غرف في طابق أو طابقين، ويأخذ السور الخارجي طابعاً حصيناً بعيداً عن الفتحات والزخارف. ومع ذلك فإن الأبراج لم تكن ضرورية لوظيفة الدفاع والتحصن، إذ البادية كانت آمنة دائماً، بل إن سكانها كانوا موالين وأنصاراً للأمويين، ومن الممكن أن تكون الأبراج لتدعيم الأسوار من جهة ولإظهار البناء بمظهر المنعة والقوة.

وسوف تكون الغلبة للطابع العسكري بعد ذلك على قصور الخلفاء والأمراء، كما هو حال قصر بلكوارا الذي أقامه الخليفة المتوكل قرب سامراء(٣٨)، والذي تأثر في تصميماته بإيوان كسرى(٣٩). كانت تصميمات تلك القصور تعول على الجانب العسكري لحراسة الحكام، فضلا عن الجانب الترفي الذي يلائم متطلبات حياة الأرستقراطية.

وقد لاحظ أحد المتخصصين في الآثار أن تصميماتها خلت من الفن الهندسي نظراً لتخلف الرياضيات في هذا العصر(٤٠) بحيث لا نبالغ إذا أطلقنا على قصور الخاصة آنذاك «القصر ـ الحصن» حيث امتازت بالضخامة والخشونة من الخارج بينما عجت من الداخل بمقومات حياة الإسراف والبذخ فإذا توقفنا عند القصور الأموية، خاصة أنها كانت أول قصور تبنى في الإسلام، وأثرت بطابعها المعماري في كثير من القصور لعدة قرون. فقد اختلفت الآراء في تحديد مصادر استيحاء الشكل المعماري للقصر الأموي، فمن قائل إنها قريبة الشبه بالطراز الهلينستي والبيزنطي الذي تجلّى في دير الكهف وقلعة عنتر والأندرين. أو الطراز الساساني، أو أنها مستمدة من المنشآت التي أقامها العرب الأوائل في الحيرة وهم المناذرة الذين أقاموا الخورنق والسدير.

فلقد تحدث «هنري ستيرن»(٤١) عن أصول حيرية في طراز العمارة الإسلامية. وكان المسعودي قد وصف الطراز الحيري بدون أن تكشف الحفريات هذا الطراز، ولا نرى ـ مع الباحث عفيف البهنسي(٤٢) ـ هذا الرأي غريباً، فلقد أنشئت القصور الأموية في نفس المناخ

وطبق نفس العادات والظروف المعيشية التي كان يعيشها المناذرة، ومع أنه لم يتضح تماماً شكل العمارة الحيرية، إلا أن هذا لا ينفي الارتباط القومي والجغرافي بهذه العمارة.

وثمة رأي آخر يقول إن شكل القصور الأموية قد نشأ عند الأعراب في البادية الذين جعلوا دائماً خيامهم حول فسحة مركزية يجمعون فيها أنعامهم، ولقد نشأت دورهم في الحضر على نفس الترتيب، ومنها بيت الرسول (صلى الله عليه وسلم) في المدينة ودار الندوة في مكة وبيوت القواد المسلمين في البلاد المفتوحة، كما بنيت على نماذجها المساجد والجوامع والمدارس والخانات. وصاحب هذا الرأي «مارسيه» نفسه في دراسة سابقة(٤٣).

والواقع أن رأي «مارسيه» الذي عرضه في كتابه «الفن الإسلامي» ونشر عام ١٩٦٢م يتضمن رأياً مخالفاً إلى حد بعيد لرأيه القائل بتأثيرات بيزنطية وساسانية فهو يقول: «لقد تغلغل الإسلام في الحياة البيئية كما دخل حياة المجتمع وصاغت الطبائع التي نشرها شكل البيوت والنفوس»(٤٤).

كما يؤكد على أنه «عدا العادات والتقاليد وطابع المحافظة على حرمة الحياة العائلية، تأتي الضرورات الجغرافية التي أوجبت إقامة الصحن والأروقة إذ ليس بوسع المرء أن يزهو بالتمتع بمناخ قليل القساوة وسماء معدومة الضباب مشعة في غالب الأحيان، تحض على الحياة في الهواء الطلق»(٤٥).

ومن هنا ففن العمارة الأموي هو فن أصيل نشأ في غالب الأحيان، ووفق الظروف المناخية القاسية وبالمواد المتاحة المنسجمة مع هذه الظروف والتقاليد، واستعار متفنناً في عمارته بما انتقاه من تقاليد زخرفية ومعمارية شائعة، رومانية أو ساسانية أو بيزنطية.

ويجب أن نلاحظ أن الخلفاء الذين جاؤوا بعد الوليد، لم يقيموا في دمشق بصفة متواصلة، بل أقاموا في قصور تقع على تخوم البادية قريباً من الأراضي الزراعية، لعدم ألفتهم التامة لحياة المدينة، ولتوالي الأوبئة والأمراض على دمشق، وكذلك لقربهم من القبائل العربية التي تسكن البادية والتي يسعى الخلفاء يومئذ للاحتفاظ بولائها، فضلاً عن أن هذه البوادي كانت مدرسة للأمراء الأمويين يتكلمون العربية الخالصة من الهجنة أو الرطانة الآرامية كما يقول ابن عبد ربه.

لذلك فإن المنشآت الأموية في البادية والتي يطلق عليها اسم البوادي لم تكن على مستوى واحد من الاكتمال، فلقد ابتدأت حسب رأي لامنس(٤٦) على شكل سرادق ثم تطورت، فأصبحت تضم حماماً ومسجداً، ثم لا تلبث أحياناً أن تتوسع لكي تضم قصراً يليق بالخليفة، ويستتبع ذلك استغلال الماء في الاستحمام والزراعة وإنشاء الأقنية وإقامة المنشآت للمزارعين

والحيوانات كما هو الأمر في قصر الحير الغربي.

ولا ننسى أن المهرة من الفنانين العرب قد بلغوا الغاية في التفنن وفي التعقيد الزخرفي والإسراف الجنوني في مزج المنظر الطبيعي بالبناء، وإحداث تأثير جمالي يحرك المشاعر ويهز النفوس: فدار الزينة كان قصراً ريفياً لبني عباد يشتمل على الأشجار وتكتنفه الأزهار وتحيط به البساتين النضرة(٤٧) ذات الزهور العطرة والألوان الزاهية.

ونظام البرطلات التي تتقدم المجالس تشهد نظائرها، فواجهة بهو الجص من قصر إشبيلية زمن بني عباد، سيصبح تقليداً متبعاً في قصور الحمراء بغرناطة، ونظام الأحواض الرخامية أو الصهاريج التي تتوسط القاعات والمجالس إلى بحيرات صناعية في عصر الطوائف مثل قصر المأمون بن ذي النون بطليطلة(٤٨).

ويجب ألا ننسى دور المهتمين برعاية الفنون الإسلامية في تقدم وازدهار هذه الفنون، خاصة أنهم قد وفروا إمكانيات العمل، منها الأموال على شكل رواتب أو أدوات الرسم والنقش أو ألوان وأوراق أو توفير المكان المناسب. وقد وصلنا العديد من الإشارات التاريخية حول دور رعاية الفنون في مسيرة الفن الإسلامي، وخاصة الحكام والسلاطين والوزراء والأمراء الذين حكموا الدولة الإسلامية في عصورها المختلفة.

ولا شك أن اهتمام حكام الدولة الأموية بالخروج إلى الصحراء أدى إلى فكرة إنشاء الاستراحات والقصور الصحراوية(٤٩). وأن مجموعة هذه الأبنية كانت تخضع لعدد من الأفكار التي فرضها الرعاة القائمون على تنفيذ العمليات الفنية، فجاءت هذه الأبنية تعكس ذوق رعاة الفن بالإضافة إلى كونها تؤدي وظيفة محددة، من هنا نلاحظ أن ذوق رعاة الفن كان يظهر من خلال توجيهاته للفنان أثناء أداء واجبات العمل الفني، أو قبل قيامه به، فلولا حرص هؤلاء الرعاة ورغبتهم في البناء لما وجدت هذه المباني وبهذا الشكل الذي وجدت عليه.

إضافة لتأثير العقيدة الدينية التي كان يعتنقها هؤلاء في تغييب العناصر الفنية التي ميزت أعمال الفنان في العصور السابقة على الإسلام، وقد حاول الفنان أن يتخلص من الرموز العالقة بفنه التي لها علاقة بمعتقدات دينية أو فكرية غير ما يعتقده راعي الفن الجديد، نضرب أمثلة على ذلك بمنتجات الخزف ذي البريق المعدني، وكذلك المنسوجات الإسلامية التي كانت تحوي قبل الإسلام رموزاً دينية، ما لبثت أن اختفت بعد الإسلام(٥٠).

ولقد أقام عبدالملك بن مروان عام ٧٢هـ/٦٦٩م قبة الصخرة المقدسة، ورصد لبنائها خراج مصر لسبع سنين. وتعتبر قبة الصخرة عند معظم مؤرخي الفنون، أعظم العمائر الإسلامية في

الجمال والفخامة وإبداع الزخرفة، كما تمتاز عنها ببساطة التصميم، وتناسق الأجزاء.

وقد روعي في تصميمها أن يكون ملائماً ليحيط بالصخرة المقدسة في الحرم الشريف. وهي تتكون من مبنى حجري مثمن الشكل، قوامه ثمينة خارجية، وبداخلها ثمينة داخلية، وبين الثمينة الداخلية والدائرة المقام عليها القبة رواق، وقد خصصت هذه الأروقة للصلاة ولمرور الناس حول الصخرة.

ومن آيات الإعجاز المعماري في تصميم بناء قبة الصخرة أنه روعي فيه أن يكون في دائرة دعامات القبة لفت بسيط، حتى لا تحجب الأعمدة الواقفة أمام الرائي الأعمدة الأخرى المقابلة في الطرف الآخر. ولذلك يتسنى لمن يدخل في أي باب من أبوابها أن يرى جميع ما بها من الأعمدة، والأكتاف، سواء فيها ما كان أمامه تماماً، أو ما كان في الجهة المقابلة(٥١).

أما المدارس كمنشآت معمارية فلم تنتشر في بلاد الشام إلا منذ النصف الثاني للقرن الحادي عشر، وإن ما بقي منها إنما يرجع إلى عهد السلاجقة أنفسهم، وخاصة المدرسة النظامية التي أنشأها نظام الملك في بغداد، التي تكاد تكون أشبه بالجامعة وتخضع لنظام معماري مختلف عما ظهر في دمشق.

إن ترتيب المدارس الشامية على اختلاف أشكاله يبقى متقارباً، فهي مؤلفة من قاعات للتدريس وحجرات للأساتذة والطلاب، ومن مصلى وميضآت، وقد تتضمن مدفناً مقبباً لمنشئ المدرسة، كما تتضمن إيواناً لممارسة التدريس في الهواء الطلق أيام الصيف.

ولقد ظهر في بلاد الشام وفي العهد المملوكي ولأول مرة نظام المدارس المصلبة، وذلك بانفتاح أربعة أواوين على صحن المدرسة الداخلي لتسهيل تدريس الفقه حسب المذاهب الأربعة. ولقد انتشر هذا الشكل المصلب فيما بعد في المدارس المصرية التي كانت تستعمل قبلا مساكن خاصة كثيرا ما كانت تحول إلى مدارس(٥٢).

ولعل أقدم خان أنشئ في العهد الإسلامي هو الخان الذي بناه هشام بن عبدالملك عام ٧٢٨م على مقربة من قصر الحير الغربي، ولم يبق من هذا الخان إلا بوابته الحجرية الضخمة التي أعيد بناؤها في متحف دمشق، وقد نقش على ساكفها Architrave كتابة بالخط الكوفي تبين اسم المعمار (ثابت بن أبي ثابت). وتاريخ الإنشاء رجب تسعمائة، وليس بإمكاننا تحديد الوصف المعماري لهذا الخان، ولكن الخانات الشامية نجد أشكالها المطابقة واضحة في الأندلس حيث نراها مجرد فنادق مؤلفة من نزل وسوق وصحن محاط بالأروقة، وتنفتح تحت الأروقة غرف، ومدخل الفندق مفتوح في وسط أحد الجهات بباب عريض، وثمة بوابة ذات قوس كبير ودهليز

يسبق المدخل. ومن أمثلة هذه الفنادق، فندق التطوانيين في فاس وفندق مخزن الفحم في غرناطة(٥٣).

أما البيت العربي التقليدي، فمتشابه في عمارته في شرق البلاد العربية ومغربها، فهو ذو واجهات صماء خالية من النوافذ، ولا يكاد يتبين المرء روعة العمارة والزخرفة فيه، إلا بعد أن يزور ويدخل إل صحنه ليرى بنفسه فسحة سماوية واسعة تتوسطها بحيرة يتدفق الماء إليها من ينابيع برونزية بأشكال حيوانية، وتزين هذه الفسحة أشجار الليمون والنارنج وتحيط هذه الفسحة السماوية غرف عديدة قد يصل عددها إلى الثلاثين غرفة، وترتفع جدران الغرفة إلى أكثر من خمسة أمتار يغطيها سقف من الأعمدة الكبيرة التي تحمل ألواحاً ملونة، وتكتسي الجدران أحياناً بزخارف رائعة تندمج فيها أبواب الخزائن التي تحفظ بها أشياء كثيرة من الفرش والملابس. وتنفتح هذه الغرف العديدة على الصحن لتمتع الناظر بمشهد الصحن من جهة وبدفء الشمس ونورها من جهة أخرى.

وأبرز هذه الغرف هو الإيوان، أي الغرفة العالية السقف، يبلغ ارتفاعه ضعفي سقف الغرفة وينفتح هذا الإيوان كلياً على الصحن يزينه من الأعلى قوس كبير مزخرف بطريقة (الأبلق) وهو حشوات من ملاط معين على حجر أو جص محفور. أما القاعة فهي صالة الاستقبال الكبيرة، وتمتاز بسقفها العالي وبأرضها المختلفة الارتفاع، إذ إن مكان الجلوس يرتفع عن مكان الاستقبال، وقد تكون القاعة مؤلفة من جناح واحد أو جناحين أو ثلاثة أجنحة ويطلق على الجناح كلمة (طراز) وهي تركية الأصل.

وتغطي جدران القاعة زخارف خشبية ملونة ونافرة فيها صور نباتية وزهور وفيها لوحات لمشاهد مدن وبساتين، وفي القسم المنخفض من القاعة بحيرة صغيرة يتدفق الماء فيها باستمرار، يأتيها من أعلى بعد أن يسقط على سلسبيل يزين أحد الجدران. أما نوافذ القاعة العليا فهي ذات زجاج ملون أو معشق يعكس ألوانه الزاهية على جدران القاعة فيزيدها بهاء ورونقاً.

إن هذا القسم من المنزل يشكل ما يسمى بالحرملك أو القسم الداخلي، وهناك بيوت كثيرة لها قسم السلاملك أي قسم الاستقبال، تربطه بالقسم الآخر دهاليز ضيقة، وقد يضاف للمسكن أمكنة للخيول(٥٤).

ونلاحظ أن الفناء الداخلي في البيت العربي تتجلى فيه معالجة معمارية تحجب الساكن عن جميع تقلبات الطبيعة وتترك له التمتع بالسماء وحدها، سماء الشرق وصفائه وسحره وروعته، فإن فكرة الفناء الداخلي نابعة من بذور الفكر الشرقي واستجابة صريحة لمقتضيات المناخ

الشرقي. إن الفناء الداخلي أو الحديقة الخاصة التي يتجمع فيها أهل البيت تقوي من الروابط الأسرية وتزيد بالتالي الشعور بالانتماء للأرض والمجتمع، ويعتبر مسكناً مريحاً يشعر فيه بالخصوصية وتوفير حديقة خاصة أو فناء خاص بكل مسكن حيث ينمو الشعور بالجيرة، ومراعاة الجار، وبالتالي الإحساس بالانتماء.

وكان الفناء في الأغلب يحتوي على فسقية داخل الحديقة، في أشكال هندسية مثمنة داخل مربع، وأن شكل الفسقية هذا لم يأت صدفة، وإنما اختير ـ كما يقول أحد الباحثين(٥٥) ـ لقيمة رمزية، فالمنزل بالنسبة للرجل العربي كان عبارة عن تكوين صغير، وباستخدام الرمز والعناصر المعمارية للتعبير عن نظرته الكونية كان يعتبر القبة رمز السماء، ولهذا ولكي يشد قبة السماء إلى وسط الدار ويجعل قدسيتها تتسرب إلى الحجرات، فإنه عمل الفسقية على شكل القبة الساسانية مقلوبة لتنعكس السماء الحقيقية على أسطح المياه في هذه السماء الرمزية.

هكذا توصل البدوي العربي إلى إدخال الطبيعة والكون اللذين كان دائم الاتصال بهما في حياته البدوية في الصحراء إلى البيت الحضري بواسطة الرمز وتحويل الطبيعة إلى عناصر معمارية، غير أن المعماريين يعتبرون تدفق المياه من نافورة أو سلسبيل هو في حد ذاته رمز للحياة التي يتأملها الإنسان، إضافة إلى أنها تساعد على ترطيب الجو والهواء.

وقد تميز البيت المصري بوجود مشربية، تسمح بدخول الهواء ولا تسمح بدخول أشعة الشمس، وعادة ما توضع المشربيات لتغطي المسطح الخارجي للشبابيك أو البلكونات أو الشمعة التي تستعمل للجلوس في الداخل والتمتع بالخصوصية وتلطيف الرياح دون التعرض لأشعة الشمس.

وتستعمل المشربيات، التي هي معالجة مصرية إسلامية، في الأجزاء السفلى من السكن لكسر حدة الضوء وتوفير الخصوصية، أما الأجزاء المرتفعة فتستعمل لها مشربيات أوسع تساعد على التهوية، ومما هو جدير بالذكر أن الوحدات المختلفة لهذه المشربيات، أو بمعنى أدق لهذه المقاسات المطلقة لا يمكن تكبيرها أو تصغيرها، حيث إن هذه المشربيات تستعمل لكسر حدة الضوء الناتج عن شدة الإضاءة، وقد عجز معماريو الغرب عن تفهم عمق الحلول المعمارية في الشرق واقتباسهم لأشكالها دون جوهرها، فأتت استعمالاتهم لأشكالها ـ كما يقول باحث معاصر(٥٦) ـ إلى عكس الغرض منها، فزادت حدة الضوء في كثير من الحالات.

والمشربية تبرز عن البناء إلى الأمام كلها من الخشب الأرابيسك، تحظى بالدقة والمهارة في صنعها وزخرفتها، كما تحجب السكان عن عيون المارة بتوزيع الضوء، والظل على تكوينها في

تدرج رائع، يعلوها طاقات من الزجاج الملون المعشق.

وقد ظهرت المشربية في العمارة الإسلامية مرتبطة بالخصوصية، وأخذت أشكالا عدة، وتطورت تطورا كبيرا، ففي القصور أخذت شكل المقصورات التي تطل على «التختبوش» وهي الجلسات الخاصة حول الحديقة الداخلية بنافوراتها وطيورها، والمقصورة قد تكون مثلثة الشكل أو مربعة أو مستطيلة أو دائرية، وتظهر في الوكالات والخانات التي ما زالت موجودة حتى الآن كوكالة الغوري وخان الخليلي.

وهذا الشكل من البلكونات أو المشربيات يعتبر صبغة معتدلة في العمارة الإسلامية إذ تحفظ الخصوصية، وتعطي للساكن حرية الرؤية والمشاهدة وخاصة في الخانات والوكالات التي كانت تعتبر سكنا جماعيا للأغراب وغيرهم. ومن اللافت للنظر أن المشربية كانت تصنع من أخشاب لها خواص معينة تمتص الرطوبة، وتمنع زغللة العينين، بل من خلال التحكم في «دانتيللا» المشربية يمكن التحكم في حركة الهواء، ومعالجة الإضاءة في المناطق شديدة الحرارة(٥٧).

كذلك نجد تخطيط المدينة العربية الإسلامية يتميز بالأصالة، وإذا كان للبيت استقلاله وقدسيته وارتفاع جدرانه مع ضيق نوافذها وعلوها، فإن المدينة ككل يجب أن تكون مسورة ومخندقة ومليئة بالمرافق، وما يحكم الأمر كله هو تداخل الأشياء وتتابعها وانتشارها وتجريدها.

فإذا كان هناك تعامل مع العناصر النباتية والهندسية، وقوامها الخطوط المنحنية والمستديرة والملتفة مع مراعاة للتقابل والتوازن، فإنه يلاحظ عدم وجود بداية أو نهاية لها، فهي تمتد وتأخذ في الامتداد لتعبر عن الأزلي، وعن انطلاقة الروح إلى ما يسمى «التآلف العذب» للوصول إلى التيه الأعذب، بواسطة الدوائر المتماسة والمتحاورة والخطوط المنكسرة والمتشابكة، فضلاً عن وجود المثلث والمربع والشكل الخماسي والسداسي، كما سيتضح لنا في تلك الزخارف التي أبدعها الفنان المسلم.

أما بناء الحمامات الإسلامية، فيعتبره بعض الباحثين المعاصرين(٥٨) استمراراً لتقاليد فن العمارة الرومانية ومثلها حمامات أنطاكية والحمامات في أفاميا وفي تدمر وفي بصرى وشهبا. وتتألف هذه الحمامات عادة من ثلاثة أقسام: القسم البارد Frigidarium والقسم المعتدل: Tepidarium والقسم الحار Caldrium ويقابل هذا التقسيم في الحمامات الإسلامية البراني وهو القسم البارد، والوسطاني ويقابل القسم المعتدل، والجواني وهو القسم الحار .أما القميم أي بيت النار فهو نفسه المسمى Hypocauste الذي يسخن مياه الحمام المنتشرة بواسطة أنابيب فخارية أو حجرية

بين أجزاء الحمام .

إن أقدم حمام إسلامي أنشئ في بلاد الشام هو حمام «قصير عمرة» الذي ما يزال قائماً حتى الآن دون بقية القصر قرب البحر الميت وعلى بعد خمسين ميلا من عمان وكان موزيل Musil قد اكتشفه عام ١٨٩٨م، ويشكل هذا الحمام حلقة مستقلة من نشوء الحمامات الشامية، ذلك أن التقسيم الروماني يكاد يكون مطابقا في هذا الحمام، فهو مؤلف من قاعة واسعة لخلع الملابس وثلاث قاعات للاستحمام، الباردة والدافئة والحارة، وهذه القاعة مجهزة بأنابيب البخار، إلا أن ثمة شخصية جديدة محلية لبناء الحمامات أخذت مكانها بالظهور مستمدة في مظهرها الخارجي من النظام الرافدي الأصيل.

ويشبه حمامات «قصير عمرة» حمام آخر يسمى حمام الصرح، ويقع قريبا من عمان وكان قد اكتشفه بتلر Butler عام ١٩٠٥م. ومما لا شك فيه أن أكثر القصور الأموية كانت ولا شك تحوي حمامات مماثلة مثل قصر خربة المفجر حيث زينت أرض إحدى مقاصيره بأروع الفسيفساء.

ومن هنا فإذا حرص الفنان المعماري في العصور الإسلامية على إضفاء طابع الإبهار على الشكل الذي أنتجه، فلا نرهق أنفسنا ـ كما يقول باحث وناقد للفن المعاصر(٥٩) ـ كثيراً في البحث عن أصول بيزنطية أو ساسانية، لأن الفنان هنا وبمعناه الشامل يقدم رؤية كاملة وشهادات على عصره فتفسيره يكمن في الفكر الذي وجهه وقيده أحيانا في مقابل الفنون السابقة في عصور ما قبل الإسلام ، فقد أحل الإسلام مبادئ التوحيد والمساواة، وألغى الصراع بين الإنسان والغيب، وبينه وبين الطبيعة، وبينه وبين الخطيئة، وسرعان ما تلقى المعمار والفنان هذا، وترجمه إلى شكل ومضمون.

لم يكن المعمار المسلم، وذلك منذ البداية مشغولا ببناء عمارة للمدن تعبر عن انتصار وطموح إلى سلطان واسع ـ كما جرت العادة في الحضارات السابقة ـ بل كان مهتما ببناء عمارة لا تنتصر لأنها لا تهزم، والمدينة التي لا تفتقر، إنها الحق الواحد الشاهد على عرضية وفناء كل شيء إلا هو، فهو الحي الغالب الغني الباقي، ولذا فعندما بنى المسلمون المنتصرون في الأندلس حفروا على جدرانها عبارات «لا غالب إلا الله».

وعندما زخرفوا العمائر الإسلامية الأموية بالفسيفساء أرادوا ألا تشبه شيئاً، فلا تقارن بشيء محسوس واقعي. من هنا كان فن العمارة وعلى الفنون الزخرفية أن تعبر عن نواة دولة عالمية مترامية الأطراف متعددة الأجناس، يقوم فيها نظام إنساني يحل فيه التواصل محل السيطرة، وهذا يرينا كيف أن المساجد الأولى تعبر عن هذا الشكل الإنساني في امتدادها الأفقي كما في

الغابة المتراصة من الأعمدة أو التصميم المتوازن حول الصحن المكشوف(٦٠).

أما في العصر العباسي الثاني والعصور اللاحقة عليه، فكان على المعمار والفنان أن يعبرا عن تحولات سياسية واجتماعية جديدة، نقصد بها الإقطاعية العسكرية التي تمثلت في مواد الجند من الأتراك والفرس في الدولة العباسية، وقد تم الأمر نفسه بالنسبة للقواد في العصر الفاطمي تضاف إليهم طبقة التجار التي ظهرت في الفترة نفسها، فهم سبب أساسي في ظهور شكل مبهر من العمارة والفن، شارك في ظهوره أناس غير عرب في حكم أقاليم الدولة الإسلامية كالمغول والتيموريين والمماليك حينما حاولوا إيجاد عمارة وفن مبهر خاصة في الأبنية الدينية والجنائزية (التي بالغوا في بنائها وزخرفتها وإعطائها طابعاً راسخاً ثابتاً).

فقد استخدم هؤلاء الفنان في إنتاج وزخرفة الحياة اليومية . فجاءت تعكس جمالا بالإضافة إلى صيغها من مواد ثمينة كالذهب والفضة والأحجار الكريمة والعاج والأنواع النادرة من الخشب، أما في المراحل المتأخرة من العصور الإسلامية فقد ظهر شكل جديد في العمارة والفنون في إيران يعبر عن قدر كبير من الترف والنعومة والثروة، ولم ينزحوا عن هذا الشكل إلا عندما تحول رعاة الفنون، فأصبحوا لا يملكون الثروة نفسها.

أما الأتراك العثمانيون، فكانت محاولاتهم تهدف إلى بناء طراز معماري وفني متكامل ذي طابع متشابه يعكس قوة وامتداد الدولة ويذكر بعصور الدولة الإسلامية المركزية الأولى، إلا أنهم ما لبثوا أن تحولوا إلى إضفاء طابع الترف على كل ما يحيط بهم(٦١).

ولا يمكن أن نغفل استغلال الفنان المسلم للمواد المعمارية الموجودة بوفرة في البيئة، وهذا نجده واضحاً في الأبنية والقصور والمساجد التي أنشأها الفنان المسلم في الجمهوريات الإسلامية الواقعة جنوب الاتحاد السوفييتي سابقاً مثل تركستان وما وراء النهر وإيران وأذربيجان وأفغانستان. فمن غير المنتظر ان يتخذ نشاط البناء والإنشاء المعماري فيها كلها طرازاً واحداً ذا هيئة واحدة متميزة بخصائص واضحة.

وإنما الرابطة هنا تتمثل في خصائص تفصيلية تتصل بالمواد المستعملة والطرق الفنية التي لجأ إليها المعماريون في علاج المشكلات المعمارية، وكذلك في أنواع معينة من الزخارف التي سادت فيها.

ونجد بعض المستشرقين يتعمقون في مثل هذه الجوانب المعمارية الدقيقة مثل ديريك هيل وأوليج جرابار، وهما يعتبران أفضل من كتب عن هذا الطراز السلجوقي(٦٢). فنجد الفنان المسلم قد أحسن استخدام الأحجار، فإن هذه النواحي كلها غنية بأنواع ممتازة من الأحجار،

ما بين حجرية ورملية وجرانيتيه ورخام ومرمر وما إلى ذلك .

قال برنار بيرتسون Bernard Peterson في خطاب إلى «جون ديريك»: «إن طبيعة الصخور هناك تمكن المعماري من إنشاء مبان تشبه الجواهر في دقتها وإحكامها. وبالفعل فإن خامات الصخور التي أنشئت منها المباني السلجوقية بديعة في صلابتها واستجابتها للنحت والزخرفة في آن واحد».

والنتيجة أن الصخور وحدها مكنت المعماري من إنشاء أعمال ذات متانة وجمال، فالجدران والبوابات والأعمدة والعقود تقوم متينة محكمة، والمزخرف ينقش فيها ما يشاء في إحكام ودقة، وألوان هذه الأحجار طبيعية متنوعة، تكفي وحدها لإخراج صور فنية جميلة ذات ألوان. وقد كان ذلك معيناً للبنّاء والمزخرِف على ابتكار «صنعة خاصة» Technique وصل بها إلى ذروة حقيقية من ذرى الإبداع المعماري على مر العصور (٦٣).

كما أن جودة الآجر الذي استخدمه المعماري هناك لا تقل عن جودة الحجارة، فهناك وجد صناع الآجر أتربة ورمالاً ممتازة أجادوا حرقها ومزجها بأشكال وألوان منها في غاية المتانة والصفاء، حتى إنك إذا أخذت في يدك آجرة منها أدهشك صفاؤها، وإذا نقرت عليها سمعت لها رنين المعدن.

وقد أبدع المعماريون في استخدام هذا الآجر في البناء والزخرفة على نحو لا يضارعه فيه إلا الفنانون الأندلسيون، الذين استخدموا الآجر في بناء منشآت الطرازين المستعربين والمدجنين الأندلسيين.

القباب والأقواس:

إن تغطية المنشآت الإسلامية بالقباب، وإقامة المساند على أقواس أو عقود هو تقليد محلي قديم يرجع إلى عهد الرافدين الذين كانوا أول من ابتكر هذا النوع من التغطية والذي اقتضاه عدم توفر الحجارة الضخمة وضرورة ارتفاع السقوف والأروقة لتخفيف وطأة الجو الحار.

ولقد برع أهل الشام بإقامة الأقواس والقباب في العهود الكلاسية، وكان منهم مختصون تولوا هذه الطريقة في التغطية على الأبنية الرومانية، واستمر هذا التقليد سارياً في الأبنية البيزنطية، وتكفي زيارة قرية البجوات بالواحات في مصر والتي بناها المسيحيون في القرن الرابع الميلادي، حيث أقاموا أكثر من مائتي منزل وكنيسة بأيديهم من مواد محلية هروباً من اضطهاد الرومان .

وهي بنايات صغيرة كانوا يتخذونها للمعيشة وكمقابر أيضاً، ولوجودهم في الواحات

الصحراوية، وهي بدون أخشاب، فتم بناؤها بالطوب، هذه القباب اعتبرت أيضا إحدى الطرق الفرعونية في التغطية كمعابد الرامسيوم، كما استعملت في مساكن النوبة. ثم تبنته المنشآت الإسلامية وخاصة في بناء المساجد والأضرحة والمدارس.

وتعتبر قبة الصخرة (٦١هـ) من أقدم نماذج القباب الإسلامية، إلى جانب قبة «قصير عمرة»، التي ترجع إلى عام ٧١٤م تقريباً. والشيء الجديد في تطور القباب التي انتقلت عن التقليد الرافدي، هو طريقة وصل القبة بالجدران المربعة، ولقد تم ذلك عن طريق مقعرات مثلثية Pendentif أو عن طريق الأركان Drompe، وإن المرء ليتساءل هل كان مايكل أنجلو يعرف شيئاً عن قبة الصخرة، لكنها شأنها شأن المباني العديدة من المباني العربية العظيمة الأخرى التي اعتمدت على التنويع على موضوع القوس، تقف مصدراً للإلهام والتحدي، وعندما نذكر «حصن الأخيضر» المقام في القرن السابع الهجري في أواسط العراق، ناهيك عن العمارات العباسية الرائعة التي لايزال بعضها قائماً في بغداد بما فيها من تراكيب للإيقاع البصري المبنية على القوس، فإننا نجد المزيد من التبرير لهذا الهوس الخلاق بالقوس في تخطيطات الفنان العربي.

وتأتي عبقرية إنشاء القباب وجعلها حلاً معمارياً رائعاً لكثير من المشكلات البيئية والهندسية من كون القبة في حقيقتها قوساً تم استخدامه بمهارة رائعة في العمارة على مر العصور وأحسن المسلمون استخدامه وتوظيفه بنائياً ورمزياً.

وقد اكتشف «ليونارد دافنشي» في بداية العصر الحديث سر القبة عندما قال إن القوس ما هو إلا قوة يسببها ضعفان اثنان، لأن القوس في المباني تتكون من قطعتي دائرة، وبما أن كلتا القطعتين ضعيفة جدا بحد ذاتها، وتميل إلى السقوط، وبما أن الواحدة تقاوم سقوط الأخرى، فإن الضعيفين يتحولان إلى قوة واحدة.

إنها ضدٌّ جميل، هذه القوة التي «يسببها ضعيفان» بالمعنى الفيزيائي الفعلي، وبالمعنى البصري أيضا يجد المرء متعة في «السقوطين» الاثنين اللذين يقاوم كلاهما الآخر، إن ثمة إيحاء بقوة عاطفية في الخط الذي يتصاعد من الأرض وينحني من السماء ليسقط ثانية إلى الأرض، وإذ يتكاثر هذا الشكل، فإن وقعه في الغالب أشبه بالموسيقى التي تملأ الصدر بجذل وانشراح فجائي يكاد يعجز عنه أي تحليل(٦٤).

والقبة في العمارة الإسلامية رمز للسماء، وخاصة في عمارة المساجد والأضرحة، فمبنى المسجد يعبر عن انفتاحه في اتجاهين بتصميمه وتكويناته المعمارية في الاتجاه الأول رأسيا للاتصال بالسماء وللاتجاه الثاني أفقيا نحو الكعبة المكرمة للاتصال بكعبة المسلمين، وهو بذلك

قد حقق الرمز باتصاله بالسماء على مستوى الجماعة بواسطة المئذنة في فكرة التسامي إلى العلا في عمارة الجامع بالمئذنة .

وتعتبر قباب قرطبة أقدم أمثلة القباب ذات الضلوع المتقاطعة، وإلى مهندسي الحكم المستنصر يرجع الفضل بلا شك في ابتكار هذا النوع من القباب الذي أحدث ظهوره ثورة هندسية كبرى في العالم الوسيط، فمن قرطبة انتشر استخدام هذا النوع من القباب والقبوات في المساجد الجامعة في المغرب والأندلس في عصر الطوائف وعصر دولتي المرابطين والموحدين ووصل في جامع تلمسان وفي رباط تازي إلى الإسراف الزخرفي، واختلطت الضلوع الزخرفية البارزة بالمقرنصات اختلاطا مذهلا في مبنيي الأختين وبني سراج بقصر الحمراء.

ومما لاشك فيه أن القباب القرطبية كان لها أعظم الأثر في إلهام الفنانين الفرنسيين في منطقة أبل دي فرانس إلى الحل المعماري الفريد الذي تكشف عنه القباب القوطية(٦٥) عندما وفقوا إلى فكرة دمج الضلوع القرطبية في القبوة المتعارضة عن طريق دعم الأجزاء البارزة من هذه القبوة الأخيرة بإدخال نظام الضلوع المتقاطعة الصلبة. ولم يلبث هذا الابتكار أن طبق في تغطية مسطحات واسعة بالكنائس عوضاً عن مواضع ضيقة محصورة(٦٦).

وهنا ينحصر عنصر الإبهار في إدراك المعمار المسلم لأصول الجمال الناشئ من تشابك الضلوع وتقاطعها هندسياً حيث تؤلف أشكالاً نجمية متناسقة، وعبر المقري في كتابه «نفح الطيب» عن هذا الإبهار بقوله: «وظهور القباب مؤللة وبطونها مهللة، كأنها تيجان رصع فيها ياقوت ومرجان»(٦٧).

ومن هنا لم يكن غريبا أن يأتي المعماري القدير «حسن فتحي» بعبقريته المعمارية في منتصف هذا القرن ويستغل تلك الحلول الفريدة التي تقدمها القباب، فكانت الزوايا والأسقف المحلية أو المقببة التي استعملها في عمارته عنصراً رئيسياً أو العنصر الرئيسي الأوحد في تغطيتها، حيث يرى لها مزاياها الفريدة، فهي تعكس أكبر قدر من أشعة الشمس، كما توفر قدراً من الظلال والظل، الأمر الذي يخفف من الأحمال الحرارية في الداخل. ومن ناحية فإن هذه الأبنية أو القباب تعمل على زيادة ارتفاع الجزء الأوسط من السقف من الداخل، الأمر الذي يساعد على امتصاص الجو الحار الذي يرتفع إلى أعلى، كما أن حركة الهواء تزيد على الأقبية والقباب.

وقد نجح المهندس الكبير «حسن فتحي» في استغلال القباب في عدد كبير من المنشآت التي أقامها، وكان يود تعميم هذا التصميم، في كثير من المدن والقرى المصرية والعربية لمناسبتها لأجواء العالم العربي الحارة. ذات الشمس الساطعة طوال العام.

إن أبسط جملة يمكن أن نلخص بها أفكار «حسن فتحي» هي تلك الجملة التي كان يرددها دائماً «إن منزل أبي كل خطوة فيه لها معنى.. ومنزل العم السام كل خطوة فيه ثمنها دولار». لقد كان يهدف إلى إعادة تأصيل فن العمارة، في اتجاه التأكيد على شروط وظروف الحياة الإنسانية ـ خاصة حياة هؤلاء الذين يعانون من الفقر ـ واحتياجات الريف الفقير على وجه الخصوص.. حيث كان ينظر دائما من منظور الاستمرارية والتتابع، ودون انقطاع عن الماضي، بعكس الحركة الحديثة لفن العمارة التي أدت إلى طراز جديد للبناء القبيح الذي يخرج عن رغبة الناس الغريزية وهي الشعور بأنهم في بيوتهم وعلى راحتهم في كل ما يحيط بهم، بدلا من الشعور بأنهم ضحايا قوى لا تقف إلى جانبهم، وهي قوى تتحدث لغة غريبة.. حيث ارتبط فن العمارة الجديدة بشكل متزايد بتدمير كل ما كان مريحاً مألوفاً ومحبوباً.

إننا نجد لديه مبادئ وأسساً لها علاقة حميمة ومتصلة بطرازه في عمارة القرية التي يمكن اتباعه في أي مكان في العالم دون أن تبنى بنفس الطريقة. ولننظر خلف قبابه الطينية وأبهائها لنجد المزيد من ألوان الدقة والرقة المعمارية.. وهناك على سبيل المثال في الفراغات والمساحات بين المباني تنويعات مناسبة لا نهاية لعددها وربما كانت خافية عن الرائي.. لكنها تعطي إشباعا واكتفاء للذي يستعملها بطريقة، ربما لا يكون حتى واعيا بها، باستخدامه للطوب اللبن.. ليس لمجرد الولع بالقديم البدائي، أو بمجرد توليف واختيار لمجموعة من النظريات القديمة، أو مجرد ولع بطريقة بدائية في الحياة، لكنه اختارها في إطار الاستخدام العلمي الدقيق للمواد الخام المناسبة، والتي في متناول اليد في البيئة، وهي مواد ذات علاقة بتكاليف البناء للمساحة السكنية، الحضرية في مصر.

ويرى «ج.م. ريتشارد»: «أن هذا أفضل من استيراد تكنولوجيا غريبة باهظة التكاليف وغير ضرورية وغير ملائمة مناخيا»(٦٨). كانت عمارة حسن فتحي (٦٩) تتميز بالتشكيل المتوازن والفراغات المتتابعة، والنسب الجميلة، والتعبير التلقائي من مادة الطين، وطريقة الإنشاء التي تؤازرها الأقبية والقباب في صور متجانسة، لينة الخطوط، تخضع لعلاقات صوتية مبنية على المبادئ الطبيعية للذبذبات . ولم يكن حسن فتحي مفتونا بالأشكال الحديثة، وعرف فن العمارة بأنه من أجل الإنسانية، ولم يكن هذا مجرد تأكيد لحقيقة بسيطة، لكنه كان اختياراً نموذجياً بمعنى فن العمارة ودوره في المجتمع . فقد ربط بوضوح واتساق (الصدق الثقافي) كموضوع رئيسي لرسالته، ورفض العمارة التي لا تكون فطرية ونابعة من أهلها، وذات الجذور التي تتحرر من التكنولوجيا العامة أكثر من الإنسانية العامة، بمعنى أن فن العمارة هو من أجل

الإنسانية، وهكذا كانت وظيفته في الحضارة الإسلامية، وأن البشر ليسوا كائنات لا تتغير، ويحتاجون إلى فن عمارة يجب أن يتجاوب ويلبي احتياجاتهم النفسية والثقافية كما يلبي احتياجاتهم الطبيعية والفسيولوجية.

لذلك عارض عناصر «العالمية» التي كانت تحاول أن توحد العالم في نموذج عام للحياة مشتق من التكنولوجيا العامة، وذهب بعيداً في معارضته للأنماط الغربية، متمسكاً بتراثه الثقافي الذي كان يعتبره جزءاً هاماً من شخصيته. فمعارضته للعالمية لذاتها كفكرة للتجانس تفقد البشر شخصياتهم المستقلة، وأكد ـ في دفاعه عن الأصالة الثقافية ـ أن هناك بالضرورة ثقافات غير قابلة للتبادل.

وهو بهذا المعنى يعني أن العناصر الثقافية الأساسية تطورت في تجاوبها مع الحاجات النظرية بيئياً ونفسياً، وأن هذه العناصر لا يمكن أن تزرع أو تنقل أو تستنبت من ثقافات أخرى أو بيئات أخرى إذا لم تكن مناسبة ومتوافقة معها من الناحية الثقافية(٧٠).

لقد أسهم في نشر الحداثة، وفي الانفصال عن التراث في العمارة، ظهور تقنيات حديثة ومواد إنشائية وزخرفية لم تكن سائدة في عمارة التراث، مما دفع حسن فتحي لإعلان الحرب على هذه التقنيات والمواد دفاعاً عن العمارة التراثية. فهو ينادي بالعودة إلى الطين عوضاً عن الأسمنت، لأنه المادة المتاحة والرخيصة، ولأنه المادة الأكثر رعاية للإنسان، فهو أقل نقلاً للحرارة من الأسمنت، وأكثر حماية لصحة الإنسان .

ولقد مارس حسن فتحي تجاربه في فوائد الطين للبرهان على آرائه، وفي منشآته الطينية في مدينة القرنة أثبت فوائد الطين في عمارة الفلاحين، الذين أقاموا بيوتهم ومنشآتهم العامة باللبن والآجر بعيداً عن كل أدوات العصر، ولم يكن بين أيديهم سوى الخيط، به يقيسون ويحدثون الشاقول والقوس والقبة، بل لقد أقاموا الأقواس والقباب دونما قوالب خشبية ووصلوا ألواح البناء بملاط تقليدي من القص.

وإذا كان تحاشي الأسمنت والحديد والأدوات والتقنيات العصرية ممكنا في بيوت الريف، فهل نستطيع متابعة هذا التحاشي في بيوت المدينة وعمارات الصفوة. يذكر الباحث عفيف البهنسي(٧١) أن المنشآت التي صممها ونفذها حسن فتحي كان أكثرها خارج الريف، بل كانت قصورا للصفوة، واستطاع مع ذلك أن يقدم عمارة أصيلة ومعاصرة لسبب بسيط، أنه كان يقود عمليات البناء بنفسه مع معلم من الفلاحين يسيران جنباً إلى جنب في متابعة التصميم والإنشاء، فكان هو العصر بعلمه وثقافته الأكاديمية، وكان المعلم البسيط هو التراث بتقاليده

وبساطته وعفويته.

مما يقودنا للقول بتعاون التقنيات والتقاليد، وبتأخر المواد الطبيعية في العمارة الحديثة، وإن كان لابد من تقنيات العصر لتلبية حاجاته، فإن التقاليد والهوية هي الإطار، ولكن حيثما نفتقد المقياس الإنساني فلا معاصرة ولا أصالة.

وبقدر تأثر حسن فتحي بالتراث المعماري الإسلامي، فقد تمكن من الاستفادة من الرؤية الغربية للفن الهارموني في الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية وفي التشكيلات المعمارية، لاسيما تلك التي توفرها التكوينات الفراغية والحجمية للقباب والأقبية والعقود التي أصبحت عناصرها هامة في عمارته، وقد استطاع ان يجعل من شخصية المكان وعمارته الإنسانية تعبيرا بالكتلة والحركة والفراغ عن الخير والحنان والجمال العام للأمة، لذلك لم يكن تجانس المكان والبشر مجرد موسيقى مجففة، وإنما موسيقى متدرجة الحركات وعالية بقدر محليتها، جميلة بقدر تواضعها وبساطتها(٧٢).

والإيقاع يوصف بأنه كم التدفق الذي نقيس به مدى الحيوية أو الخمود في الشعر والموسيقى أو أنه تيار الحياة الذي يسري في كيان الصياغات بقدر من شأنه أن يطرق عتبة مشاعرنا ليثبت وجوده. ويكشف عنصر الإيقاع في مجال العمارة عن نوازع مبدعيه، فاستخدام المنحنيات المراوغة برؤوس أعمدة الكرنك، وقباب مساجد بلاد الشرق يدل على سحر البيئة، وعلى انجذاب الشرقيين الصوفي نحو أبواب السماء، وانضباط التربيع، في رحاب ساحات المعابد دلالة على مدى انضباط الطابع الموسوعي للفكر الإغريقي، واستخدام الرومان لشكل القوس نصف الدائري علامة على مدي الصلف وشدة الاعتداد بالنفس، وشكل ارتفاع الانسياب الحلزوني في نوافذ البيوت ببلاد المغرب هو الذي يكشف عن مدى طموح المغربيين(٧٣).

وهكذا يمكننا أن ندرك تلك العلاقات الخفية التي تنشأ بين مختلف الفنون، ولذلك كانت علاقة العمارة بالشعر والموسيقى موضع دراسة في العصر الحديث، ويمكننا أيضا ان نستشف علاقة العمارة بالفلسفة، حين نحاول قراءة الفلسفة المختفية خلف العمارة الإسلامية، أو قراءة ما توحي به هذه العمارة من فلسفة ورؤى فكرية أو روحية مستمدة في الأساس من الإسلام كوحي إلهي الهوية والعمارة الإسلامية: ولا ينبغي أن ننسى هوية العمارة الإسلامية، التي فرضت طابعها على كل العمارة الإسلامية في شرق العالم الإسلامي وغربه، وطبعته بطابعها المميز. فإذا تساءلنا عند البحث عن هذه الهوية، وهل تبدو في قوام العمارة بوصفها سطوحاً وفراغات وخطوطاً وانحناءات وشراشيف وأدراجاً وأعمدة، أم من خلال الزخارف اللاصقة

على جدرانها وواجهاتها مما نراه مثلاً في قصور غرناطة؟

لقد اتجه أكثر المعماريين ـ وهذا ما لاحظه بحق الباحث عفيف البهنسي(٧٤) ـ نحو الظاهر الزخرفي، فرأوا العمارة العربية من خلال الزخارف المتمثلة بالرقش والفسيفساء والمقرنصات والأفاريز والخطوط الجميلة، وكثيرة جداً هي المنشآت الحديثة التي ادعت الأصالة بإضافة هذه العناصر الزخرفية على بناء حديث مستوحى من العمارة الحديثة.

بيد أن المعماري الكبير «حسن فتحي(٧٥) ـ وكما مر بنا ـ دعا منذ الستينات إلى الاتجاه نحو العمارة الهوية من حيث هي كتل وفراغ، بدءاً بالعمارة الريفية التي ينشئها الفلاحون الفقراء. والتصميم المعماري ليس هو العمارة الداخلية، ولكن الفعاليتين تتفاوتان وتتداخلان لإنشاء العمارة، سواء كانت عمارة بورجوازية مدنية أو كانت ريفية.

والسؤال الثاني يتعلق بمفهوم الهوية المعمارية، وعلاقتها بالأساليب والطرز، فكيف تحافظ الهوية على وحدتها في نطاق أشكال مختلفة باختلاف المكان والزمان وباختلاف السلطة السياسية والاجتماعية والدينية؟

ويسهل الجواب عن هذا السؤال إذا اعتبرنا العمارة لغة مجسدة تحمل دلالات روحية ومادية، وتقوم بوظيفة إنسانية اجتماعية بأساليب مختلفة، شأنها في ذلك شأن اللغة التي تحمل دلالات مماثلة وتقوم بوظيفة إنسانية حضارية.

وتتجلى هوية الأمة من خلال وحدة اللغة والثقافة والعقائد، وتعكس هويتها على العمارة والفنون والتراث. وتستمر هوية العمارة باستمرار هوية الأمة، وتتطور بتطويرها، وتنهض بنهوضها وتتفكك بتفككها. ولذلك فإن البحث عن هوية العمارة، هو بحث عن هوية الأمة، وبالمقابل فإن فن العمارة يكشف عن هوية الأمة التي أفرزت هذا الفن أو ذاك.

ولأن هوية الأمة لا تتمثل بفصائل الدم، بل تتمثل بمعطيات الحضارة، فإن قراءة تاريخ العمارة يجب أن يبدأ بقراءة تاريخ حضارة الأمة، لأن بناء العمارة هو جزء من كيان الأمة، وبهذا المعنى فإن هوية العمارة تعني انتماء هذه العمارة إلى حضارة معينة خلقتها أمة معينة.

ومن هنا يؤكد الباحث عفيف البهنسي(٧٦) على الاعتراف أن قطيعة طويلة الأمد حدثت بين ثقافتنا وبين تاريخنا الحضاري، أورثت جهلاً بالتراث ورفضاً له، وحققت فرصاً لتسرب الثقافات الوافدة والدخيلة التي غيرت شكل الثقافة الحديثة وعبثت بجوهرها، وهكذا أصبحت عمارتنا غريبة عنا، وأصبحنا غرباء في مدننا التي تجردت عن هويتها الأصلية، وأصبحنا في بيئة هجينة، غيرت من عاداتنا ومن أذواقنا وثقافتنا.

ويتساءل الباحث، إذا كان التاريخ صيرورة، وإذا كان لابد لكل قديم حديث وإذا كان العصر الذي نعيش أكثر انفتاحاً على ثقافات العالم، وأصبحت التقنيات الحديثة وأساليب الفن والعمارة جزءاً من عولمة الثقافة، يتساءل كيف نستطيع تحقيق انتماء حضاري قومي في العمارة الحديثة؟

إن عاملاً مشتركاً بين الأصالة والمعاصرة في العمارة خاصة، هو المقياس الإنساني، فإذا استطاعت المعاصرة كما هي الأصالة أن تحافظ على هذا المقياس، فإن التآخي بينهما يصبح ممكناً. ويتجلى المقياس الإنساني في تمثل القيم الروحية والقومية والمادية في العمارة المعاصرة، فالمعاصرة ليست انتهاكاً للهوية، وإلا فإن التعددية التي هي طابع الإبداع، تنسحب من كيان العمارة العالمية، لتصبح عمارة واحدة تمثل إقليما دولياً واحداً. إذ بتعدد الهويات المعمارية نستطيع الحديث عن عمارة عالمية، أما فرض هوية محددة على عمارات العالم، فإنه ينفي العالمية، ويبقى على عمارة واحدة مهيمنة عالمياً.

والخلاصة أن المسلمين تمكنوا في فن العمارة والذي غطى مجالاً جغرافياً واسعاً امتد من إسبانيا (الأندلس) إلى بلاد البنغال، ومجالاً تاريخياً بدأ في نهاية القرن السابع للميلاد حتى أوائل القرن التاسع عشر فأصبح مدرسة عالمية في البناء تتضمن مدارس وطرزاً فرعية كثيرة يتوفر على دراستها كثير من الباحثين في الشرق والغرب على السواء.

وقد أصبحت هناك حقب معمارية تاريخية وفنية مثل العمارة الأموية والعمارة العباسية والعمارة العربية الشرق أوسطية والعمارة المغربية والعمارة الأندلسية والعمارة العثمانية، تحمل كل منها بصمات خاصة بتلك الحقب التاريخية التي استغرقتها وتحمل طابع المكان والظروف الجغرافية والثقافية التي سادت فيها.

ومن هنا لا يكون غريبا ان نجد كثيرا من الطرز لمختلف العمائر الإسلامية سواء كانت مساجد أو قلاعاً أو قصوراً أو مدناً إسلامية كاملة تعبر عن خصائص فنية وجمالية وتاريخية مثل الطراز الأموي أو العباسي أو الفاطمي أو السلجوقي أو الإيراني المغولي أو المملوكي أو الصفوي أو المغربي الأندلسي أو التركي العثماني.

وهذا الانتشار الواسع لرقعة الفن الإسلامي في كل بقاع العالم الإسلامي، وكما تبدى في العمارة الإسلامية الضخمة لأول وهلة لأكبر دليل على عبقرية الإنسان العربي والمسلم، وسمو روحه، تلك العبقرية والسمو اللتان استمدهما من روح الإسلام فسرت في كل إنشاءاته وصبغت كل أعماله، وكان في أول نشأته يرتكز على العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق

وروحانيته، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضا في سائر البلاد العربية الإسلامية مع شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به مواهب أهلها الموروثة إنشاء وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد.

وعلى الرغم من تأثر هذا الفن بفنون البلاد التي فتحها المسلمون وخاصة الساساني منها والبيزنطي، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية أو الخاصة، ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه وفلسفته، وطبيعة الرقعة العربية. وبذا تميز الفن العربي والإسلامي بقسماته عن الفنون التي تأثر بها وعن باقي الفنون الدينية.

فإن المسلمين في عصور انتشارهم استنبطوا نظاما معماريا متكاملا من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكوّن في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه. فجاءت تلك العمارة العربية الإسلامية تعبيراً جمالياً لدى الإنسان من رؤية فريدة ومتميزة تجاه الواقع والمساحة والزمن والتاريخ بل والأمة نفسها وأيضاً نحو ارتباطه العضوي بكل هذه العوامل على ما سنبينه في حينه.

ومن هنا لا نعدم أن نجد مستشرقا منصفا مثل «جاستون فييت» يقول: «إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب الفراغ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة».

وكذلك نجد المستشرق «بوركهارت» الذي يحدثنا عن الرمزية في العمارة الإسلامية في مؤلفه عن «الفن الإسلامي» حيث يجعل من الكعبة الأصل الذي انبنت عليه كل تقاليد العمارة في الإسلام، فالكعبة من حيث الشكل والصفات هي النموذج الأول للفن الإسلامي، إذ تعبر عن جرثومة هذا الفن على مستويات الرمز الداخلي والشعائري والوثيقة الصلة بالشكل. فهي حلقة الاتصال بالنسبة للديانات السماوية الأخرى التي تنبثق منها كما تنبثق الفروع من أصل الشجرة. وعن طريق الكعبة بصفتها النقطة التي يتجه إليها المؤمنون في الصلاة، والمركز الذي يرمز إلى اتحاد الإرادة الإنسانية والكونية، والقلب الذي يعبر عن الوعي بالوحدانية الربانية، ويربط المؤلف بأستاذية فذة بين كل مساجد الإسلام والكعبة، ويجعل العمارة الإسلامية في كل أنحاء العالم وكأنها بناء واحد إن لم يكن إدراك وحدته الكلية على مستوى المنظور، فإنها تكون ممكنة على المستوى الروحي، أي من منظور التأمل العقلاني الصحيح.

فالجامع ليس فيه مركز مقدس كالكنيسة والمعبد، وذلك أن المحراب يقتصر دوره على تحديد اتجاه القبلة، والساحة في المسجد تحيط بالحرم المكي. وهكذا فعندما تحولت بعض كنائس الشام

إلى مساجد جعل امتدادها الطولي عرضا في اتجاه القبلة، وبذلك أصبحت أعمدة الأروقة تعطي شعورا بالراحة، وهو ما يتفق مع فكرة السكون وليس الحركة، وهي حالة التوازن التي تعبر عنها العمارة الإسلامية في كل أشكالها بسبب اتجاهها نحو المركز الأرضي، وهذا ما يظهر في جامع دمشق بشكل جلي(٧٧).

وجدير بالذكر أن مطالع القرن التاسع عشر الميلادي، قد شهدت يقظة الأوساط الأوروبية إلى أهمية الآثار الفنية الإسلامية، ولا سيما الآثار المعمارية. وكانت إسبانيا أولى البلاد التي أثارت هذه اليقظة فأدى ذلك إلى إنتاج مؤلفات ضخمة في مجلدات كثيرة.

وأول رائد في هذا الميدان «جيمس كافانا ميرفي» بكتابه الذي عنوانه «الآثار الإسلامية في إسبانيا» وهو كتاب يتميز حماسة لكل شيء إسلامي، لا بتصويراته الجميلة للمباني الإسلامية وزخارفها وكتاباتها فحسب، بل بعنايته بصفحة العنوان حيث سجل المؤلف السنة الهجرية (١٢٢٨هـ) إلى جانب السنة الميلادية (١٨١٣م) التي تم فيها طبع الكتاب، ثم أتى من بعده كثير من الإسبان مثل دولابورد، وجيرو دابرانجي، وجول جوري، وأوين جونس وغيرهم، وحوالي ذلك الوقت كانت فئة أخرى من المؤلفين الذين امتدت بحوثهم إلى الآثار الإسلامية بجزيرة صقلية، وذلك عن طريق بحوثهم في الآثار الصقلية عامة.

ويرجع المستشرق «إتنجهاوزن»(٧٨) السبب الذي أثار هذا الاهتمام الجديد بالآثار الإسلامية إلى الحركة الرومانتيكية (أي الابتداعية) بما أثارته من الاهتمام بمعرفة المدنيات السابقة البعيدة عن زمنها ومحيطها.

وثمة دافع آخر ليقظة الأوساط العلمية الأوروبية إلى دراسة الشرق وفنونه وآثاره، وهو دافع التوسع الاستعماري والسياسة العسكرية في العصور الحديثة، تجلى هذا واضحا في إحضار نابليون في حملته على مصر جماعة من العلماء لبحث شؤون البلاد المصرية بحثا شاملا، إذ أعد أولئك العلماء رسومات تخطيطية للمدن، والمباني، والعمائر الأثرية، ورسموا مناظر معمارية للشوارع والحارات، والمساجد، والنقوش، والنقود، ولم ينسوا أن يعملوا صورا توضيحية لأنواع الصناعات القائمة بمصر وقتذاك.

ونتج عن هذه الأبحاث كتاب وصف مصر في تسعة مجلدات، وعشرة أخرى للرسوم والصور التوضيحية، وأطلس للخرائط الجغرافية، وهذا الكتاب في مجموعه هو القاعدة الحقيقية والمنبع الحقيقي لمعرفة الآثار الإسلامية.

وفي أواسط القرن التاسع عشر الميلادي ظهرت دراسات تفصيلية في العمائر والمخلفات

الإسلامية التي كشفت عنها جهود القوامين على الآثار الإسلامية، وهي دراسات قام على معظمها مهندسون ومعماريون ورسامون، مثل جهود «باسكال كوست» في كتابه «الهندسة المعمارية الإسلامية» وأعقب كوست كتابه هذا بسلسلة من الدراسات في الهندسة المعمارية الإيرانية، بالاشتراك مع المصور فلاندان.

ثم امتدت هذه الجهود إلى الآثار الإسلامية في مصر في مؤلفات بورجوان (١٨٧٣-١٨٩٢م) وكذلك يريس دافن (١٨٧٧م) وهي مؤلفات لا تقتصر على العمارة فحسب، بل تشمل مختلف الفنون الصغرى، فضلاً عن دراسة تفصيلية دقيقة للأشكال الهندسية في الزخرفة المعمارية(٧٩). ولا تزال الدراسات قائمة تحاول التعمق في فهم آثار العمائر الإسلامية وفلسفة بنائها سواء من قبل المستشرقين أو من قبل علماء وفناني العالم الإسلامي.

الهوامش

١ـ رفعة الجادرجي:إشكالية العمارة والتنظير البنيوي ص١٢،١٣ مجلة عالم الفكر ج ٢٧ العدد٢.
٢ـ المرجع السابق ج٢٧ العدد٢ الكويت عام ١٩٩٨م
٣ـ د. محمود إبراهيم حسين: العمارة الإسلامية شاهد على التطور، مجلة المنهل، العدد٤٥٤ ص ٢٣٦،٢٣٧ السعودية عام ١٩٨٧م.
٤ـ السابق ص ٢٣٨
٥ـ Gaston wie the Mosques of cairo, paris, 1966,pp 10-12.
٦ـ كريسويل: المدن في الإسلام حتى العصر العثماني ص ٤١.
٧ـ د. محمد عبد السلام العمري: مقدمة في العلاقات بين العمارة العربية والفنون ص٤٢ مجلة القاهرة العدد ١٨١ عام ١٩٩٧م.
٨ ـ د. محمود إبراهيم حسين: الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ص ٣٠٥، ٣٠٦ المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد ٥٦ الكويت عام ١٩٩٦م.
٩ـ محمد توفيق بلبع: المسجد في الإسلام مجلة عالم الفكر ج ١٠ العدد ٢ الكويت ١٩٧٩.
١٠ـ بركز مارتن.س: الهندسة المعمارية ضمن كتاب تراث الإسلام ص ٢٣٣.
١١ـ خزعل الماجدي: المستشرقون وتاريخ العمارة العربية ص ص٥٥،٥٦ مجلة القاهرة العدد١٨١ ديسمبر عام ١٩٩٧م.
١٢ـ مورينو: الفن الإسلامي في إسبانيا ص ١٠.
١٣ـ خزعل الماجدي: المستشرقون وتاريخ العمارة ص ٥٥.
١٤ـ د. محمود إبراهيم حسين: الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ص ٣٠٧، ٣٠٨.
١٥ـ جان سوفاجيه Sagvaet المسجد الأموي في المدينة LA Mosquee Omeyyade de Meding باريس عام ١٩٤٧م.
وانظر أيضاً: أوليج جرابار:مسجد دمشق وأصول عمارة المسجد
O .Garber :La Mosquee de Damas et les origines de la Mosquee Synthronon bibliotheque des
مجلة سنثرونون، مكتبة كراسات العمارة ج ٢ ص ١٠٧ـ ١١٤م باريس عام ١٩٦٨م.
١٦ـ أوليج جرابار: ضمن بحوث تراث الإسلام تصنيف شاخت وبوزرث ترجمة د.محمد زهير السمهوري ود.حسين مؤنس ج ٢ ص ٣٧٢ الكويت عام ١٩٨٨م.
١٧ـ السابق ص ٣٧٢.
١٨ـ Sauvaget Le Mosquee omayyade de medine pp.108 - 113
١٩ـ البلاذري: فتوح البلدان ص ١٤٣ وانظر عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٥٦ عالم المعرفة العدد ١٤ الكويت عام ١٩٧٩م.
٢٠ـ م.غ. مورينو: الفن الإسلامي في إسبانيا ص ١٦ وما بعدها ، وانظر د.عفيف البهنسي: السابق ص١٥٦.
٢١ـ أوليج جرابار: تراث الإسلام ج٢ ص ٣٧٥ السابق.
٢٢ـ ك.اردمان:منازل القوافل في الأناضول برلين. انظر أوليج جرابار: تراث الإسلام السابق.
٢٣ـ إيتان سورنو: الجمالية عبر العصور ص ١٨٦الترجمة العربية بيروت عام ١٩٨٢.
٢٤ـ السابق ص ١٨٥.

٢٥- أوليج جرابار: عمارة المدن في الشرق الأوسط وهو موضوع نشر في كتاب مساجد مدن الشرق الأوسط بإشراف لابيدوس. بيركلي عام ١٩٦٩م.
٢٦- بركز مارتن. س: الهندسة المعمارية. تراث الإسلام ج ٢ ص ٢٤٦.
٢٧- الدعمي، محمد عبدالحسين: المتغير الغربي (الشرق ـ الاستشراق ـ أدب الصحراء) وليم موريس ومناهضة الاستعمار، ص ٤٢- ٤٧ الطبعة الثانية بغداد عام ١٩٨٦م.
٢٨- أوليج جرابار: تراث الإسلام ص ٣٨٤، ٣٨٥.
٢٩- هـ. هاملتون: التاريخ الإنشائي للمسجد الأقصى القدس ١٩٤٩م ومن الجائز كما يقول جرابار أنه قد تمت أعمال تضييق مماثلة في مساجد أصغر كما في قصر الحير الشرقي في بادية الشام. انظر جرابار: تراث الإسلام ص ٣٧٧.
٣٠- د. حسين مؤنس: المساجد ص ٢٧٤ العدد ٣٧ عالم المعرفة عام ١٩٨١م.
٣١- د. محمود إبراهيم حسين: الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية السابق
٣٢- د. محمد عبدالسلام العمري: مقدمة في العلاقة بين العمارة العربية والفنون ص ٤٥.
٣٣- برجز: مقال عن «فن العمارة» في كتاب تراث الإسلام ص ٢٢١.
٣٤- السابق ص ١٣٥.
٣٥- أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي ص ١٢١ القاهرة بدون تاريخ.
٣٦- السابق ص ١٢٢.
٣٧- ابن عساكر: تاريخ دمشق ج٢ ص ١٣٣.
٣٨- ارنست كوتل: الفن الإسلامي ص ٣٧ الترجمة العربية بيروت عام ١٩٦٩
٣٩- السابق ص ٣٧.
٤٠- زكي محمد حسن: فنون الإسلام ص ٦٠ القاهرة بدون تاريخ
٤١- H.Stern, Ars isl ,p.83-84
٤٢- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٦٠ - ١٦٢.
٤٣- نشرت هذه الدراسة في كتاب Actes du xxi. con re International des Orientalistes -1949-p.334
٤٤ - ج.مارسيه: الفن الإسلامي ص ١٥.
٤٥- السابق ص ٨.
٤٦- Lammens, La Badia et la Hira Le Siecle des Omeyyades, 1930, p.101-94-96 100.
٤٧- ابن خاقان: قلائد العقيان ص ٩ القاهرة عام ١٣٢هـ. والمقري: نفح الطيب ج٦ ص ١٤.
٤٨- المقري: نفح الطيب ج٥ ص ٣٩٥.
٤٩- د. محمد إبراهيم حسين: الأبنية الصحراوية في بادية الشام دراسة في نظرية الوظيفة مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ج٣٨ ص ١٩٥- ٢٢١ عام ١٩٩٠.
٥٠ - د. محمد إبراهيم حسين: الأنا الفاعلة في الفن والعمارة الإسلامية المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد ٥٢ الكويت عام ١٩٩٥م.
٥١- يسري عبد الغني: المدينة العربية الإسلامية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.
٥٢- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٧٠.
٥٣- السابق ص ١٧١.
٥٤- السابق ص ١٦٧ - ١٦٨.
٥٥- د. محمد عبد السلام العمري: مقدمة في العلاقة بين العمارة العربية والفنون ص ٤٧.

٥٦- السابق ص ٤٦ .
٥٧- السابق ٤٦ .
٥٨- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٦٨- ١٧٠ .
٥٩- د. محمود إبراهيم حسين: الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ص ٣١٩.
٦٠- السابق ص ٣٢٠.
٦١- السابق ص ٣١٩.
٦٢- Derek Hill and Grabar ,Islamic Arcitecture and its decoration,Faber & Faber London ,1967
٦٣- د.حسين مؤنس: المساجد ص ٢٧١، ٢٧٢ عالم المعرفة العدد ٣٧ الكويت ١٩٨١م.
٦٤- د. محمد عبد السلام العمري: مقدمة ص ٤٥ .
٦٥- Torres Balbas, La progenie Rispanomu sulmanna des les bovedas nervadas francesas, al Andalus ,1935,pp.398-410
٦٦ - السيد عبد العزيز سالم: العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها مجلة عالم الفكر ج٨ العدد١ إبريل عام ١٩٧٧م.
٦٧- د.محمود إبراهيم حسين: الإبهار في العمارة الإسلامية ص ٣١٢.
٦٨- عبد الغني داود: حسن فتحي وفن العمارة من أجل الإنسانية مجلة عالم الفكر ج٢٧ص ٣١،٣٢ الكويت أكتوبر عام ١٩٩٨م.
٦٩- حسن فتحي: عمارة الفقراء، والعمارة والبيئة، وقصة قرنين.
٧٠- عبد الغني داود: حسن فتحي وفن العمارة ص ٣٢، ٣٣.
٧١- د. عفيف البهنسي: ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية عالم الفكر ج ٢٧ العدد ٢ أكتوبر عام ١٩٩٨م.
٧٢- عبده بدوي: التقاء العمارة بالشعر ٨٧ دار الهلال القاهرة . ود.عبدالباقي إبراهيم: المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية مصر.
٧٣- عبده بدوي: التقاء العمارة بالشعر ص ٦٧.
٧٤- د.عفيف البهنسي: ما بعد الحداثة والتراث السابق.
٧٥ - انظر أهم ما نشره حسن فتحي: H.Fathi : Architecture For Poor. Chicago university1973 وترجمه إلى الفرنسية والعربية . وانظر أيضا الكتاب الذي صدر في لندن بعنوان Hassan Fathi كتبه Rastofer,seragedin, Richards دعا منـذ الستينات إلى الاتجاه نحو العمارة الهوية من حيث هي كتل وفراغ، بدءا من العمارة الريفية التي ينشئها الفلاحون الفقراء. والتصميم المعماري ليس هو العمارة الداخلية، ولكن الفعاليتين تتفاوتان وتتداخلان لإنشاء العمارة، سواء كانت عمارة بورجوازية مدنية أو كانت ريفية.
٧٦- د. عفيف البهنسي: ما بعد الحداثة والتراث ص ٨٠، ٨١.
٧٧ - انظر بوركهارت: الفن الإسلامي.
٧٨ - إتنجهاوزن: الفنون والآثار الإسلامية ترجمة محمد مصطفى زيادة ص ٧٤،٧٥ الأنجلو المصرية عام ١٩٥٣م.
٧٩ - السابق ص ٧٨ وانظر د. ثروت عكاشة: القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ص ١٧٢ - ١٧٤ عالم الفكر ج١٥ العدد ٢ الكويت ١٩٨٤م.

الفصـــل السادس

التصوير والزخرفة الإسلامية

التصوير والزخرفة الإسلامية

«الصورة الظاهرة إنما هي لكي تدرك الصورة الباطنة، والصورة الباطنة تشكل إدراك صورة باطنة أخرى على قدر نفاذ بصيرتك».

جلال الدين الرومي

التصوير في الإسلام

لقد آن الأوان أن يتوقف الحديث عن موضوع «تحريم الصورة» في الثقافة العربية الإسلامية، إن مسألة «الخلق» مسألة دينية محضة، ومسألة كلامية لها إطارها المرجعي الخاص ومجالها السجالي، ويصعب حرق مسافات الزمن والتاريخ لفرضها مجدداً، وبشكل دائم، على الممارسة الفنية والجمالية العربية المعاصرة.

هذا فضلاً عن أن الإسلام لا يضع التعامل مع الصورة بشكل واضح ومطلق اللهم إلا ما يتعلق بصور الأصنام. ثم إنه حتى على صعيد السياق الكلامي، فإن الله باعتباره سبحانه خالقاً ومبدعاً للكون قد خلق العالم وأبدع الإنسان وسخر له «السماوات والأرض» للاستفادة منها، ومنحه عقلاً للتمييز بين الخير والشر، وولد فيه الإرادة لممارسة حريته في علاقته بذاته وبالآخرين شريطة أن يكون مسؤولا عن أفعاله وسلوكاته.

ليس من الضروري أن يكون المرء متكلماً معتزلياً للقول بهذا الكلام ولكن ما هو أساس هو أن الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، التي تتعرض لمسألة الصورة والأصنام، لا تفيد أي تحريم

للصورة من زاوية اعتبارها تجلياً لإبداع فني، كل ما تؤكد عليه هو الطابع الخارق للخلق الرباني ولقدرته اللامتناهية على منح الصور للكائنات وللأشياء، وأن لا حد يمكنه أن يرقى إلى مستوى هذه الاستطاعة الإلهية، لذلك فإن استمرار إثارة مسألة «تحريم الصورة» في الإسلام، هو في واقع الأمر استمرار لطرح مشكلة غير حقيقية ورغبة واعية أو لا واعية، في التثبت بالإطار الفكري الذي أراد التراث الاستشراقي أو غيره، حبس الفكر العربي الحديث والمعاصر فيه(١).

فالتراث العربي ـ الإسلامي مليء بالصور والرموز والأشكال وبالإحالات الجمالية، والفنانون العرب، منذ ما ينيف عن القرن، أنتجوا تراكماً فنياً تشكيلياً يطلب من المثقف العربي الاعتناء به، ومساءلته ومحاورته ودمجه داخل سياق الممارسة الثقافية العربية.

ومن ثم فإن أمام الفكر العربي مهام أساسية تتعلق بمواكبة الحساسية العربية ومدى قدرتها على إدراك واستيفاء تعبيرات الحداثة الجمالية. وكما نعلم فقد أفتى الإمام محمد عبده في بداية القرن العشرين وذكر بشأن المصورين، أن الأحاديث الخاصة بهم جاءت أيام الوثنية، وكانت الصور تتخذ في ذلك العهد لسببين: اللهو والتبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين، والأول مما يبغض الإسلام، والثاني مما جاء الإسلام لمحوه، والمصور في الحالين شاغل عن الله، أو ممهد للإشراك به، فإذا زال هذان العارضان، وقصدت الفائدة، كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر في المصنوعات كما في حواشي المصاحف وأوائل الصور، وأن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل.

وهذا أيضاً مما أفتى به تلميذ الإمام محمد عبده، الشيخ رشيد رضا، ونشره في مجلة المنار وأتبع فتواه بقوله: «ثم كان في قول الرسول (صلى الله عليه وسلم): «روحوا القلوب ساعة بعد ساعة، فإن القلوب إذا كلت عميت»، تصريحاً بمزاولة الفنون، إذا لم تؤد إلى شرك أو وثنية أو انصراف عن الدين، وبذلك سمح للقاص، والراوي، والمنشد والمغني، والعازف، والشاعر بالعمل على رقي هذه الفنون، بل كان القرآن الكريم، في قصصه رائداً ومعلماً، وإن كان يهدف إلى الوعظ والإرشاد(٢).

ومن هنا لم يجد المسلمون قديماً وحديثاً غضاضة في الرسم والتصوير، بل أصبح هذا نشاط فنياً يرون أنه مشروع طالما أدى إلى فائدة عملية أو جمالية للمسلمين، وعلى الرغم من تشدد بعض الفقهاء وشدة احتراز البعض الآخر من الوقوع في شبهة التحريم إلا أننا وجدنا الغالبية العظمى من المسلمين تحرص على تنمية هذه الاتجاهات الفنية والجمالية.

ولذلك وجدنا كثيراً من الحمامات العامة مثلاً تزدان بصور الأشخاص متأثرة في ذلك بما ورثته من تقاليد كانت سائدة قبل الإسلام بقرون، فلقد رأى المسلمون في طبيعة هذا المكان ما يتيح لهم أن يصوروا، وهكذا أصبحت تلك الأماكن مجالات للمصورين من الفنانين يطلقون فيه العنان لمواهبهم ولأيديهم المجال لتصور ما تشاء.

غير أن معظم آثار التصوير الجداري الإسلامية قد اختفت للأسف خلال غزوات التتار لعالم الإسلام وتدميرهم لبغداد حاضرة العرب وروضة الفن الإسلامي، ولم يبق ما يدلنا عليها غير بعض شواهد تنطق بما كان عليه التصوير في حياة عهود الإسلام الأولى، ثم قلة من كتب تحدثنا بحديث هذا التصوير على ما سنرى بعد قليل.

وينبغي أن ننبه إلى أن وقفة العالم الإسلامي من التصوير لم تكن على درجة واحدة على مر العصور تحريما وتحليلا. ويدلل «توماس أرنولد» على ذلك بأن تلك الوقفة العدائية للتصوير لم تنشأ إلا متأخراً على يد إمام من أئمة الشافعية هو الإمام النووي المتوفى في مصر عام ١٣٣٢هـ حين حرم التصوير، ما له ظل وما ليس له ظل، وإن كان قد أحل تصوير النبات وما لا تدب فيه حياة.

ولقد كان النووي فيما ذهب إليه في كتابه «المنهاج في شرح صحيح مسلم بن الحجاج» من تحريم تصوير الكائنات الحية يرى ان ذلك محاولة لمجاراة صنع الخالق فيما خلق، ولا يرى بأسا في التصوير إذا كان زخرفة فحسب.

وقد ذهب «ماسينيون» في تفسير القرار الذي أصدره الخليفة يزيد بن معاوية عام ٧٢٣م بتحريم التصوير إلى أنه كان وليد الرغبة في حرمان المسيحية (المشركين) من أقوى الأسلحة التي تعمل على تثبيت عقيدتهم تمهيداً لفتح قلوبهم للإسلام، وأنه لم يكن تحريماً للتصوير ودعوة إلى نبذه(٣).

ويؤيد ذلك «إتنجهاوزن»(٤) حيث يخبرنا بأن حفائر القصور الأموية بالشام وفلسطين هي التي أمدتنا لا بمعلومات جديدة في أصول المعمار والزخرفة الجصية Stucco decoration فحسب، بل ساعدتنا أكبر المساعدة على دحض خرافة انعدام النحت في تصوير الكائنات الحية في الفن الإسلامي. وعلى هذا كلما ازدادت المواد الأثرية لدينا ازداد استحضارنا للماضي دقة وسلامة علمية.

وهكذا نرى العالم الإسلامي الذي عاش تتنازعه آراء الفقهاء لم يحجم عن التصوير، ولكنه كان فيما يأخذ فيه من ذلك بين الإقبال والإعراض، يستوي في ذلك المسلمون أنفسهم ومن يعايشونهم من أصحاب الديانات الأخرى.

وفي الحقيقة، وكما يذكر د.ثروت عكاشة(٥)، أن التصوير الديني لم يلق حظه من التشجيع

في العصور الإسلامية الأولى، وهذا طبيعي، مثلما لقي عند البوذيين والمسيحيين، فلم تبد المساجد مزينة بصورة دينية، كما لم نر التصوير مستخدماً في أغراض تعليمية أو تربوية إلا بعد القرن الرابع عشر.

كذلك انعدمت الرعاية والتوجيه في مجال التصوير من قبل أئمة الدين على عكس ما جرى عليه أسلوب سلطة الكنيسة في العقيدة المسيحية، ولم يرد في الأدب الإسلامي كتاب موجه على غرار ذلك المؤلف المتداول «إيقونوغرافيا» الذي وصفه «بانز بلينوس» في جبل أثوس وجمع فيه التوجيهات التي يلتزم بها المصورون البيزنطيون، أو على نهج التوجيهات التي اتفق عليها رجال الكنيسة الروسية لتصوير الأيقونات خلال القرن السادس عشر.

ونرى هذا طبيعياً لاختلاف الرؤية الإسلامية عن الرؤية المسيحية، حيث إن هذه الأخيرة قد وجدت وحدة بين الملك والملكوت، ووجدت أن ابن الله قد تجسد في صورة بشرية، لذلك يمكن للمقدس أن يحيا في العالم، ولملكوت الله أن يتحقق على الأرض، أما الرؤية الإسلامية فترى أنه «ليس كمثله شيء» ولذلك فالانفصال كامل بين الملك والملكوت، ولا يمكن تصوير الله لاستحالة تصوره، ومن هنا تصير الأخرويات في الإسلام ممتنعة بحكم طبيعتها عن التصوير.

ومما هو جدير بالذكر أن الإسلام أثر في المسيحية، فوجدت حركة كاسري الصور وهي التي تسمى بالأيقونية «أيكونوكلاسم» وهو المذهب الذي أحدثه «ليو الثالث» إمبراطور بيزنطة في القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي، وحرم فيه عبادة صور القديسين وتماثيلهم، تلك العبادة التي كانت شائعة بين بسطاء القوم من المسيحية. ولما لم تنفذ تعاليمه بدقة، أمر بكسر التحف الفنية الدينية، غير أن (مجمع نقية) الذي عقد في عام ٧٨٧م ألغى هذا القرار(٦).

ومن هنا كان للإسلام أثره في طبيعة التصوير الإسلامي، ونلاحظ ذلك في الأمور الآتية: عدم استخدام التصوير لنشر التعاليم الدينية كالمسيحية مثلاً، وخلو المصاحف وأثاث المساجد من الصور.

الاقتصار على تزيين المؤلفات الأدبية والعملية والتاريخية بالصور التي توضح حوادثها وتشرح قصصها، وبذلك اختفى ميدانان من الميادين الفنية، وهما فن اللوحات، وعمل التماثيل.

تعرض كثير من المخطوطات المصورة للتشويه بنزع الصفحات المصورة فيها أو بطمس وجوه الأشخاص المرسومين في الصور بالألوان، أو رسم نباتات فوقها. ونرى هذا الاتجاه الأخير يسود في العصور المتسمة بالتراجع الحضاري والانغلاق الفكري وسيادة الاتجاهات الدينية المتشددة.

ولذلك نجد الباحثة د.وفاء إبراهيم(٧) تنتهي في بحث لها إلى أن المنع من التصوير ليس مبدأ يقره الدين للاستيطيقا الإسلامية، بل إنه مبدأ ترق ووسيلة تربوية أخلاقية للانتقال من المجسمات

إلى اللامجسمات ـ وفقا للرؤية الإسلامية في ثنائية العالمين الروحي والمادي ـ فالفن الإسلامي في صدر الإسلام قام بنفس الدور الذي قامت به الرياضيات عند أفلاطون، أي تدريب الذات على التجريد.بمعنى أن في الصدر الأول من الإسلام كانت هناك ضرورة ملحة للتدريب على المجردات، وذلك لأن المفاهيم الجديدة التي أتى بها الدين الجديد مفاهيم ذات طابع تجريدي، لأنها مما يخاطب العقل والفكر، وكان لابد أن تعكس هذه المفاهيم والقيم الجديدة نفسها من خلال الفن في صورة تجانس طبيعتها الأصلية (التجريد) فقادت إلى نزعة تجريدية، ومن شبه المؤكد أنها لم تكن متعمدة بقدر ما كانت استجابة طبيعية لمضامين ذات طبيعة تجريدية أصلاً.

ونضيف لتأكيد صحة هذه الرؤية، أن طبيعة الدين في الجاهلية كانت قد انحدرت إلى التجسيد الكامل للإله في وثنية شديدة فجة، بل ووقعت في التعددية بحيث صارت الآلهة كثيرة لا يحصيها العد، مما اقتضى على المستوى الفكري والروحي، ثورة على هذه المفاهيم الخاطئة والبالية، ومحاولة جادة للرقي بالعقل والوجدان تتجاوز كل محسوس لتعرج لسماوات الروح والوحدانية.

ومن هنا كان التجريد ـ الذي اشتدت الحاجة إليه ـ في الفن في الصدر الأول من الإسلام كان منهجا يستهدف تربية قدرة جديدة من النظر، يستطاع بها إدراك مجردات الدين. وتسوق الباحثة براهين على صحة هذه الدعوة(٨):

١ـ أن التجريد في الفترة الأولى كان منهجاً يفرض من نفسه، لأن تلك الفترة التجريدية الأولى هي الضامنة لعدم العودة إلى تجسيد الأجساد نباتية أو حيوانية أو بشرية، والاكتفاء بالنظر على أنها منتجات فنية تحاكي فيها الطبيعة محاكاة مباشرة دون أن تقترن بردة وثنية يتعبد فيها لهذه الأصنام المصنوعة. ويرجع السبب في ذلك إلى أن الحركة التجريدية قد أسفرت عن نتيجتين هامتين:

أ ـ أنها عودة الفكر الإنساني، على المستوى المعرفي أو الابستمولوجي أن يميز بين الأمثلة والتمثلات.

ب ـ أن الحركة التجريدية في صدر الإسلام قد تمخضت عن قدرة رياضية أو هندسية أي القدرة على التحكم في التفصيلات المكانية وعلاقات التداخل والتشكيل، وهذا ما كان يدعو بالضرورة إلى استثمار هذه القدرة الجديدة استثماراً عمليا في مضاهاة الأصول مضاهاة تقترب من الواقع، وهذا نجد تطبيقه شائعاً في فن الأرابيسك الذي بلغ درجة كبيرة من التجريد، على ما سنرى، وفن الزخرفة الذي انتشر في المخطوطات وعلى أغلفة الكتب وفوق أسطح وجدران المساجد.

٢ـ أن ما يطلق عليه البعض الفن الإلهي ويمثلون له بالنثر الفني المأثور عن الصوفية، وكذلك

دواوين الشعر الصوفي، إنما ينتهي إلى إسلام الكيان الوجداني لرمزيات عامة دون تعبير مباشر، لكنها تنعكس بطريقة تلقائية في تلك الحركة الجسدية الموقعة التي تستولي على كيان الصوفي على نحو يمثل به اتصالاً مباشراً مع الحقيقة، وهذا قد تجلى واضحاً في حركات الذكر الصوفي الجسدية والتي تمثلت في بعض الطرق الصوفية، وكانت واضحة في طريقة المولوية، ثم بعد الغيبة فيها يصدر عن التجربة الصوفية فن الأساس فيه تخييل التجربة الوجدانية على نحو من شأنه أن يستثمر قدرة التدريب الوجداني السابق (التدريب الرمزي) في خلق ما يسمى مشاركة في التجربة الوجدانية العامة، وهذا يؤكد الهدف التربوي للفن الإسلامي، كما يؤكد أن منهج الانتقال فيه إنما يكون من المحسوس إلى المعقول ومن الغيبي إلى المجرد، ومن الجزئي إلى الكلي ومن النسبي إلى المطلق.

ولعل هذا ما يفسر عدم ورود نصوص قرآنية صريحة في منع التصوير، لأن القرآن منهج لكل الأزمان، وليس للمرحلة الإسلامية الأولى، ولقد اعتمد أصحاب المنع قبل النووي ـ وقد مر بنا ـ من كبار فقهاء الشافعية في القرن السابع الهجري، على الأحاديث النبوية مثل: «لا تدخل الملائكة بيتاً فيه كلب ولا صورة» و«الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم أحيوا ما خلقتم» و«إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون»(٩). وقد وضح كثير من الفقهاء والعلماء أن المقصود بالمصورين هنا من يصنعون تماثيل وصوراً من أجل العبادة والتقديس، ولذلك كان المنع في صدر الإسلام منع ترق وتربية للوجدان المسلم، وما إن صارت العقيدة ذات جذور في القلوب ورسوخ في النفوس، سقط مسوغ التحريم، وانطلق الفنان المسلم يبدع آيات فنية هي تعبير عن الجمال في شتى مجاليه وفي مختلف صوره.

وتجلى التجريد الفني الإسلامي في أنواع من الفنون الراقية مثل الخط العربي الذي استخدم بشكل غير مسبوق في الزخرفة، كما تجلى بقوة في فن الأرابيسك الذي سنعرض له ولم يمنع هذا المسلمين من أن يقوموا بالتصوير للأشخاص وللأحداث، فنحن نعرف مثلاً أن «الأفشين» قائد جند الخليفة المعتصم العباسي كانت عنده مخطوطات مصورة وكانت إحدى أسباب محاكمته، كما نعرف من هذه المحاكمة أن محمد بن عبدالملك الزيات أحد قضاته كانت عنده كتب مصورة مثل كتاب كليلة ودمنة وكتاب مزدك، بل نعلم من مقدمة ابن المقفع لكتاب كليلة ودمنة أنه كان مزوقاً بالصور والرسوم.

وكما ذكرنا من قبل وصلت إلينا رسوم من القرن الثاني الهجري، ونجدها في قصور خلفاء الأمويين ببادية الشام وأخرى من القرن الثالث الهجري، وقد عثر عليها في قصور سامراء وفي

حمام فاطمي بجهة أبي السعود(١٠).

ولا تمضي عدة قرون إلا ونجد كثيراً من مدارس التصوير في الفن الإسلامي، وعلى رأسها أربعة مدارس هي:

المدرسة العربية، والإيرانية، والهندية المغولية، والتركية العثمانية.

الزخرفة: أما الزخرفة فهي كل رسم يعمل على مسطح بقصد ملء الفراغ بهيئات جملية متناسقة تستريح إليها العين. والزخرفة تكون خطوطاً أو هيئات هندسية أو نباتية أو حيوانية. وجمالها يعتمد أولاً وآخراً على ذوق صانعها ودرجة سيطرته على المادة التي يزخرفها أو يزخرف بها. ويتأتى أكبر جانب من جمال الزخارف من التكرار، فإن هيئة ورقة العنب شكل جميل، فإذا رسمنا هيئات ورق عنب متجاورة في صورة متماثلة ـ على أي هيئة كانت ـ حصلنا على زخرفة. وكذلك يقال عن زهرة اللوتس أو الأكانتوس أو الليق أو أي زهرة أخرى.

وقد وصل الفنان المسلم في إبداعه للزخرفة، حيث جعلها ميدان إبداعه. ووصل بابتكاراته في هذا المجال إلى ما لم يصل إليه غيره من أهل الفن في أي نطاق حضاري آخر. حيث اعتمد الفنان المسلم على عنصري التكرار والتوازن.

فالتكرار المتوالي لأي هيئة يحدث أثراً زخرفياً جمالياً. والتوازن كذلك له نفس الأثر. وهذا التوازن يبدأ من خطين أو منمنمين متماثلين، ويستطرد إلى صور هندسية ونباتية وحيوانية لا نهاية لها ولا حد لجمالها. والزخارف قد تكون مجرد رسوم وقد تحفر بارزة، وقد تكون ذات لون واحد أو أكثر، وقد ابتكر الفنانون المسلمون من تقاطع ما يسمى بالطبق النجمي، وهي زخارف مستديرة الهيئة تصنع خطوطها نجماً في وسطها، وتفننوا في ذلك تفنناً يحار فيه العقل.

وأبدعوا كذلك في استعمال ورقة العنب، وفروع النخيل، والحبيبات (وهي كل هيئة متخذة من أشكال حبوب النبات) والأقراص والزيتون وسنبلة القمح والفصوص والورد والقرنفل والصنوبر واللبلاب وعباد الشمس، والمشبكات أي الخطوط والدوائر المتشابكة والخطوط المنكسرة والجدائل والخطوط المتعرجة، أو المنحنية، وما إلى ذلك ونستطيع أن نقول إن الفنان المسلم لم يغادر هيئة يمكن أن تخطر بالبال كعنصر زخرفي إلا استعملها بنجاح.

ومن الملاحظ أن الأشياء غير المزخرفة نادرة بحق في الفن الإسلامي، حتى إن الفخار الرخيص غير المزجج (الخالي من الطلاء) يتضمن دائماً شيئاً من الزخرفة، وقد لاحظ ذلك بحق المستشرق إتنجهاوزن في بحوثه عن الزخرفة الإسلامية(١١).

وقد استعملوا الزخارف على شكل إزارات متوازية، أو في صورة أطباق نجمية عند اتساع

المساحات واستعملوا الألوان بنجاح كبير، وكانوا يفضلون الألوان القرآنية أي التي ورد ذكرها في القرآن، كالأخضر والأحمر والأصفر ولون الذهب والفضة. واستخرجوا معاني خاصة للألوان، فقالوا إن السندس هو الأخضر الفاتح، والإستبرق عند الرسامين والمزخرفين هو الأزرق، وفضلوا الأحمر على غيره وسموه المرجان لورود اللفظ في القرآن الكريم(١٢). ومن هذا القبيل سموا اللون الأبيض باللؤلؤ، أما الأحمر القاني فقد سموه بالياقوت، واللفظ قرآني أيضاً.

ومعنى ذلك أن الفنانين المسلمين ظلوا في أعمالهم دائماً مرتبطين بالإسلام والقرآن، مما أضفى على أعمالهم جمالاً وسحراً روحياً لا يخطئه من يتأمل أعمال أولئك الفنانين الموهوبين.

ولهذا السبب أيضاً استخدموا الكتابة كعنصر زخرفي، وخاصة آي القرآن الكريم، وبعض الأحاديث الشريفة، بل استعملوا أسماء الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وأسماء الخلفاء الأربعة كعناصر زخرفية، وأبدعوا في ذلك أيما إبداع. وهم في الكتابة الزخرفية يفضلون أن يكتبوا بالذهب على أرضية زرقاء داكنة أو إستبرق كما يقولون، ومن مصطلحاتهم: «خط الذهب على بحر الإستبرق»(١٣).

ومن الجدير بالذكر أن الفنانين المسلمين قد استخدموا الفخار Terra Cota والخزف Ceramic وابتكروا منه نوعا بالغ الجمال والرقة يسمى بخزف الفسيفساء Masaic Jaunce وواضح أن استعمال الخزف لتغطية الجدران أو أجزاء منها كان القصد منه إدخال نوع جديد من التلوين على زينة المباني، فإن الجص لا يقبل الألوان إلا إلى حد معين، ولكن ألوان الخزف تمتاز بالصفاء والعمق والثبات، ويقال إن الخزف دخل العمارة في القرن الرابع عشر الميلادي عندما فقد الجص طلاوته واحتاج المعماريون إلى مادة جديدة.

وعلى أي حال ـ وكما يذكر د.حسين مؤنس(١٤) ـ فقد أحدث الخزف انقلاباً واسع المدى في العمارة في تركستان، وما وراء النهر وإيران، وأقدم نماذج ممتازة توجد في سمرقند ومشهد. وسيصل الخزف إلى أوج استعماله كعنصر معماري في الطرازين الصفوي والتركي العثماني.

ولا ينبغي أن ننسى تأثير الصناعات الشعبية، في الفنون الإسلامية وزخرفتها، والصناعات الشعبية ليست عملا يدويا تلقائيا، بل هي خبرة فنية متوارثة، ومهارة يدوية توارثها الإنسان ليجعل من كل شيء حوله شيئاً نافعاً له قيمة إنسانية.

وقد تتداخل أشكال من الفنون التقليدية مع أشكال من الفنون الشعبية، حتى لا نستطيع أن نحدد ما هو تقليدي ـ أي قديم وثابت إلى حد ما ـ وبين ما هو شعبي ومتغير إلى حد ما أيضاً.. ولقد كان فن الزخرفة الإسلامية قادراً دائماً على الاستفادة من الفن الشعبي الشائع، وهو «الفن الذي

لم يتمكن في كثير من الأحيان من البقاء، نظراً لاستخدامه مواد هشة، لا يمكنها البقاء مدداً طويلة».

لذا فإنه من الصعب تحديد كيف ومتى عضد الفن الشعبي الفنون الجميلة، ومع ذلك فإننا نلاحظ الظهور المفاجئ لأشكال وأساليب عتيقة في الزخرفة الهندسية(١٥)، وسوف يتضح لنا ذلك إذا تأملنا مجموعة شبابيك القلل التي يضمها المتحف الإسلامي بالقاهرة، وكيف أن هذه الشبابيك تجمع بين روعة التعبير وتواصله مع الفنون الإسلامية التقليدية(١٦).

وأيضاً لا ينبغي أن ننسى تأثير رعاية الحكام للفنون الصغرى، فهارون الرشيد يأمر باستدعاء الفنانين لزخرفة قاعة شيدها في حديقة قصره ببغداد، فزينت بزخرفة ورسوم على نمط الرسوم الساسانية، ومعروف أن هؤلاء الخلفاء قد أنشأوا مجالس طليت جدرانها بالزخرفة والصور، وصنع الفنانون لهارون الرشيد مجموعة من الكؤوس نقش على كل واحدة منها اسمه. ولم تقتصر رعاية الفن على الحكام وحدهم بل راح يقلدهم في ذلك وزراؤهم وكتابهم وكبار موظفيهم في الدولة، فهؤلاء كانوا يكلفون الفنانين بأعمال فنية كتزويق جدران دورهم أو الحمامات التي تشيد لهم وكشفت الحفائر الأثرية التي أجريت في العديد من مواضع عواصم العباسيين عن عمائر قاموا بإنشائها وزخرفتها، منها بقايا قصور الخلفاء في سامراء وما وجد عليها من رسوم ومناظر تصويرية. ولاشك في أن الفنان في العصر العباسي كان يجتهد في تفهم ذوق راعى الفن ورغباته والامتثال لها.

مجال فن التصوير:

إن التصوير الإسلامي لم يصبح ذا موضوع بين الباحثين إلا بعد كشف «موزيل» مجموعة الصور الحائطية في القصر الأموي في «قصير عمرة» بالشام عام ١٨٩٨م، إذ أدى وصول أخبار هذه الصور إلى دهشة وحيرة بين المستشرقين الأوروبيين، نظرا لما هو معروف من الكراهية التقليدية والتحريم الجامد للصور في بعض الكتب الفقهية الإسلامية. كما أدى إلى جدل طويل حول الموقف الديني من التصوير في الإسلام.

ثم أدت كشوف «هرتزفلد» لعدد من الصور الحائطية بعد ذلك بقليل في سامراء عام ١٩١١م إلى اعتبار فن التصوير ناحية من نواحي الحضارة الإسلامية، حتى إذا عثر علماء الحفائر حديثا على صور ذات مقاييس كبيرة في قصر الحير الغربي بالشام كذلك عام ١٩٣٦م وفي نيسابور بإيران عام ١٩٣٩م لم يبق وجود هذه الصور موضع دهشة أو حيرة بين الباحثين بل تركز اهتمامهم في تحديد تواريخها، وأساليبها، وقيمتها التصويرية والفنية(١٧).

ويمكن أن نقسم فن التصوير الإسلامي إلى:

١ـ فن تمثيلي يشمل: أ ـ التصاوير الفسيفسائية. ب ـ المنمنمات.

٢ـ الفن اللاتمثيلي: أ ـ الخط. ب ـ فن التصوير الهندسي التجريدي (الأرابيسك).

١ـ فن تمثيلي يشمل:

أ ـ التصاوير الفسيفسائية على حوائط الجوامع وجدران القصور والمسكوكات: وأقدمها المرسومة على قبة الصخرة في القدس وهو أول بناء ضخم بني بأمر من الخليفة عبد الملك بن مروان. وأيضاً المرسومة على الجدار الغربي من رواق المسجد الكبير في دمشق، والرسوم الجدارية في القصور مثل «قصير عمرة» وغيره، وفيها تظهر موضوعات حياتية كالصيد، والمصارعة وأجساد بشرية، وهي رسوم يظهر فيها الأسلوب الروماني أو البيزنطي. وكذلك الرسوم الموجودة على حوائط قصري الحير الغربي وخربة المفجر(١٨).

وتفيض الكتب الأدبية والتاريخية بذكر أمثلة لرسوم شخصية كثيرة، وأول هذه الإشارات تلك التي تذكر أن صورة علي بن أبي طالب كانت منقوشة على السيوف، ثم نجد إشارة أخرى إلى رسم ليزيد بن الوليد، على ما يذكر المسعودي(١٩)، كما يذكر المقري في «نفح الطيب» أن عبدالرحمن الناصر نقش صورة الزهراء على باب المدينة التي شيدها وسماها باسمها. كما يذكر المقريزي أيضاً أن الأشرف بن خليل بن قلاوون أمر برسم صور أمراء الدولة وخواصها عندما عمر الرفوف بقلعة الجبل.

وهنا يثار سؤال هام، وهو: هل كانت هذه الرسوم صوراً شخصية حقا؟ والحقيقة أنها لم تكن كذلك.. إن هذه الرسوم ـ كما يؤكد على ذلك باحث متخصص(٢٠) ـ كانت رسوماً رمزية لتلك الشخصيات، وفهم هؤلاء المؤرخون من كتابة الأسماء فوق الصور مثلاً أنها تمثل هذه الشخصيات.

ومن هذا القبيل تلك الصور التي وصلت إلينا ضمن النقوش الحائطية بقصير عمرة الكائن ببادية الشام.. وهي صورة أعداء الإسلام أو ملوك الأرض.. وهي صورة رمزية الغرض منها تمجيد انتصار المسلمين وإظهار مدى اتساع أملاكهم.. وإذا أمعنا النظر في الرسم وخاصة الأوجه لما وجدنا اختلافاً ملحوظاً بينها ولا سحنة خاصة لكل شخص.

وإذا كان قد وصل إلينا بعض صور شخصية من القرن الرابع عشر الميلادي كرسوم جنكيز خان وخلفائه في مخطوطة لتاريخ رشيد الدين بالمكتبة الأهلية والمنقولة عن أصول قديمة، ورسم لتيمور وأنجاله من عمل خليل مرزا.. وأخرى لجلال الدين الرومي، وسعدي الشاعر وهولاكو، إلا أن الصور التي عملت في القرن الخامس عشر وما بعده أكثر شخصية.. كما أصبحت هذه

الرسوم أهم مظهر من مظاهر النشاط الفني في القرنين ١٦، ١٧ م.

ومن هنا يؤكد الباحث جمال محمد محرز(٢١) أن الصورة الشخصية لم تظهر إلا بعد أن اتصل المسلمون بالمغول.. فلقد كان التصوير عند المسلمين محصورا أول الأمر في توضيح المخطوطات بالصور، وكان لهذا أثره في تزيين المخطوطات العربية بالصور والرسوم، ولذلك انصرفوا عن رسم الصور الشخصية (البورتريه). أما وقد اتصل المسلمون بالمغول الذين يميلون إلى عمل رسوم شخصية لهم، والذين يتأصل فيهم هذا الميل، فقد أصبح من السهل على المسلمين الاقتداء بهم، خاصة بعد أن زالت أسباب التحريم أو شبهته.

لكن هذا اقتضى استعداداً فنياً ممتازاً يمكن الفنان من صدق محاكاة الطبيعة الحية أمامه ومن إكساب صورته بعض الصفات والأخلاق التي تنطوي عليها نفس أنموذجه، وإذا كان الفنانون الأوروبيون استطاعوا منذ القرن ١٣م أن ينجحوا في رسم الصور الشخصية، وأن يتقنوها إتقانا عظيما، فإن المسلمين لم يستطيعوا ذلك إلا منذ القرن ١٥م، إن الذي حد من نشاط الفنانين في هذا السبيل هو الأثر الذي بقي في نفوسهم من التحرز الآتي من التعاليم الدينية وخاصة الأحاديث الشريفة.

والملاحظ أن الرسوم الشخصية في الهند على قدر كبير من الإتقان إذا قيست بمثيلتها في إيران، ويرجع هذا إلى اهتمام الأباطرة بعمل هذه الرسوم، حيث كان الواحد منهم يجلس أمام المصور ليتيح له دراسته ولتكون صورته صادقة، إضافة إلى ملازمة بعض المصورين للأباطرة وقد كانوا أعضاء في حاشيتهم، مما يساعد الفنان على الدراسة.

وطرق فنانو المدرسة التركية باب الرسوم الشخصية، ويقال إن رسوم السلاطين العثمانيين ابتداء من سلاطين القرن الخامس عشر كانت تزين أحد القصور وأنها كانت تنقل منه لإخفائها، ولم يكن يسمح برؤيتها إلا للضباط المقربين وأن ذلك كان محافظة على الشعور الديني.

ويقال أيضاً: إن الصدر لأعظم قره مصطفى كان يحفظ صورته وصور بعض معاصريه في غرفة سرية خوفا من الاضطهاد.. ومع ذلك وصلت إلينا أغلب رسومه مسطحة، إلا أننا لا نعدم أن نجد رسوما مجسمة تظهر التعبير النفساني، بل لقد أفلح بعض الفنانين في إنتاج رسوم لا تقل عن الرسوم الغربية في أي مظهر من مظاهرها.

ولا ننسى أن الأحداث التاريخية في العصور الإسلامية الكلاسيكية كانت مصدراً لا ينضب للفنانين المسلمين الذين يستلهمون منها ما يشاؤون في تصوير المخطوطات. والمثل الوحيد من التصوير التاريخي والذي نفذ في عهد «سليم الأول» هو مخطوط «نزهة الأرواح في سفر

الزيفتجار» الذي ألف في عهد «سليمان القانوني» ووفاته واعتلاء «سليم الأول» للعرش. وقد نسخ هذا المخطوط المصور في عام ٩٧٦هـ/ ١٥٦٩م.

وتتميز تصاويره العشرون بالتكوين المتقدم المتكامل الذي لا يحمل أي تأثيرات أجنبية، والذي أصبح مثلا يحتذى خلال المرحلة الكلاسيكية لفن التصوير العثماني.

وأهم موضوعاته التتويج واحتفالات تقديم أوراق الاعتماد للسفراء الغربيين، وخروج الجيش للقتال.

ونلاحظ أن فن التصوير الشخصي «البورتريه» الذي كانت له أهمية كبيرة في عهد «محمد الفاتح» قد أصبح خلال هذه المرحلة وفي عهد «سليم الثاني» في طليعة الأساليب التصويرية التي حظيت بالرعاية. فكان المصور «حيدر ريس» الشهير بـ«ينجاري»(٢٢) أعظم من صور لوحات شخصية للسلاطين، ومن أهم أعماله لوحة لسليم الثاني الذي كان يجلس جلسات طويلة أمام المصور، وكذلك لوحة «لسليمان القانوني» كما صور أمير البحار «خير الدين باربار وسا»(٢٣).

ومما يصح أن يدخل تحت نطاق الصور الشخصية تلك الرسوم التي كانت تضرب على المسكوكات ولعل أقدم ما يعرف عن نقود إسلامية ذات رسوم أشخاص هي المنسوبة إلى عمر بن الخطاب. فيقول المقريزي: «وضرب عمر الدراهم على نقش الكسروية وشكلها بأعيانها، ثم إنه زاد في بعضها «الحمد لله» وفي بعضها «رسول الله» وعلى آخر «لا إله إلا الله وحده» وعلى آخر «عمر». والصورة الملك لا صورة عمر. ويلي هذه الدراهم الدنانير التي ضربها معاوية وعليها صورة شخص متقلداً سيفاً.

ويقول المقريزي إن هذا الشخص هو معاوية، وأخرى لعبد الملك بن مروان يحمل سيفاً، وثالثة للمتوكل العباسي نجد رسماً لشخص على أحد وجهي الدينار ورجلاً يقود جملاً على الوجه الآخر. كما ضربت سكة لصلاح الدين ولسيف الدولة (٢٤).

ويؤكد د. جمال محرز أن رسوم هذه السكة لم تكن شخصية بل كانت رسوماً رمزية، ولكن وصلت إلينا في وقت متأخر نقود إسلامية تخص الإمبراطور أكبر، وجهانجير المغولي تعتبر رسوماً شخصية حقاً، وسوف يطرق التصوير العثماني الرسوم الشخصية، ويتعمق في دراسة البورتريه ويقدم نماذج رائعة تشبه تلك التي نجدها في عصر النهضة الأوروبية.

المنمنمات:

وهي صور إيضاحية لتزيين الكتب ذات الأهمية، وكثيراً ما تحدد معاني الموضوعات الواردة

في الكتاب، وهو فن أبدع الفنان المسلم وأظهر براعته الإبداعية في دمجه بين الخط والصورة في علاقة تبعث شعوراً ساراً بالمتعة تجاه «المصور» و«المجرد» في آن معا.

وفي عصرنا الحاضر لا يخلو كتاب يدرس في الكليات العلمية من الرسوم العلمية التوضيحية لتبسيط العلم وشرحه للطلاب. ومن المدهش حقاً أن يكون العرب والمسلمون أول من ابتدع فن الرسوم التوضيحية في التاريخ. وقد نقلته أوروبا عن العرب في حضارتها المعاصرة، فهذا الفن لم يكن معروفا عند الإغريق. وفي كتب الطب الإسلامي وفي المخطوطات القديمة نجد الكثير من الرسوم التي تبين لطالب العلم مهمة القضية التي تشرح له.

وهذه الرسوم تشمل كل ذي روح من إنسان أو حيوان أو طيور: فهناك رسوم تظهر الطبيب والمريض وغرفة الفحص الطبي، وطريقة الكشف على المرضى أو ما يسمى بالفحص السريري الذي ابتدعه الأطباء المسلمون وعلموا أوروبا فيه أحدث الطرق لاكتشاف المرض ومعرفة أحوال المريض.

أيضاً هناك صور لعلم جبر العظام والخطوات التي يتبعها الطبيب لعلاج الكسور والخلع وغيرها. وصور أخرى لعلم الكي وأخرى لجراحة العيون وجراحة الدوالي، بل وأيضاً صور لخطوات الولادة العسرة والجراحة القيصرية.

وبعض هذه المخطوطات يعود إلى القرن الثالث والرابع الهجري، وهي عصور ازدهار العلوم الإسلامية.. مما يدل على أن المسلمين بعد أن بعدوا عن عصر الجاهلية الذي كانت الصورة فيه للعبادة والشرك بالله.. فقد انطلقوا يستفيدون من فنون النحت والتصوير لتطوير حضارتهم العلمية (٢٥).

ومن أشهر المنمنمات القديمة، رسومات «الواسطي» على مقامات الحريري، حيث تظهر تلك الرسومات التعديل الذاتي الذي قام به الفنان المسلم على الأصل البيزنطي لهذا الفن، حيث ابتعد عن رسم الهالات المقدسة للأشخاص، وتحولت إلى حواف ملونة، وكذلك اهتمامه بالتفاصيل المميزة لكل شخصية مرسومة من حيث الحركة والإيماءة(٢٦)، بالإضافة إلى أن اختيار الواسطي للألوان واستخدامه لها استخداماً ملائماً من حيث كونها قيمة شكلية في ذاتها مما دعا المستشرق «بابا دوبلو» أن يقول: «إن اللون هو العنصر الـ Amajor element للعالم المستقل للمنمنمات، وليس من قبيل المبالغة القول إن كل مصوري الإسلام كانوا فائقي البراعة Exceptional colorists في استخدام الألوان(٢٧).

وقد أتقن الواسطي (يحيى بن محمود الواسطي) رسوم الجموع في مخطوطته، كما تمكن من

التعبير عن خلجات النفوس، وأن يكون واقعياً في تمثيله للمناظر. وقد رسم الواسطي مقامات الحريري (٦٣٤هـ/١٢٣٧م) وتعرف هذه النسخة باسم مقامات شيفر وهي محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس.

كذلك نرى نزوعا نحو المنظور وإن كان غير تام، وأيضاً اهتماماً بعناصر الصورة من حيث حجم الأشخاص، وتعبيراتهم المختلفة على وجوههم وحركاتهم مما يعلي من شأن الصورة في تدرجها في سلم القيم واحتوائها على أكبر قدر من القيم أي الانتقال من القيم التشكيلية إلى الاهتمام بالقيم التمثيلية والروحية.

وقد وصلنا العديد من المخطوطات الإسلامية لموضوعات أدبية وأسطورية، أو علمية وألبومات شخصية كلها كانت تعكس في مجال التصوير والزخرفة مدارس فنية ازدهرت في العصور الإسلامية المتتالية، ويتضح في معظمها محاولات جادة للمصور لإبهار المشاهد من خلال تكوينات لا علاقة لها بالواقع من حيث الجمع بين الليل والنهار في الصورة الواحدة، أو الجمع بين الداخل والخارج، أو التعبير المتأنق عن العمارة الإسلامية في التصاوير من خلال رسم دقائق الزخارف أو التعبير عن قوة الحاكم أو نبله وثرائه في صور.

وتعتبر رسومات الواسطي ـ من ناحية أخرى ـ وثائق مهمة تكشف طبيعة عصره وملامح الحياة التي عاشها، فقد اهتم بتصوير وقائع حية مختلفة عن الواقع من مشاهد الحانات ومجالس الشرب ومجالس القضاة والطرز المعمارية، والمساجد والمآذن والقصور والمدارس والكتاتيب والخانات التجارية(٢٨).

ويمتاز الفن الإسلامي الهندي عن الفن الإسلامي الإيراني بهذا النوع من الفنون وهو المنمنمات Miniature وهو رسم الأشخاص في المجوهرات، إذ كان رجال البلاط في عهد «جهانجير» يعلقون مجوهرات في مقدمة العمائم تحوي رسوماً وتتخذ مثل هذه الظواهر وسيلة من وسائل تأريخ الصور.

إن المنمنمات Miniature كتصوير عربي وإسلامي استعارت تكوينها من الأشكال الزخرفية والخطية. فاللولب الذي اعتبره «بابا دوبلو» أرضية التأليف الفني لكل المنمنمات العربية والإسلامية استعمل كثيراً وبترداد لافت للنظر في الزخرفة العربية، ودخل في الكثير من أنواع الخط العربي. أما المربع السحري أو ما سمي الأوفاق السحرية فعد أيضاً قاعدة تأليفية للعديد من الموتيفات الزخرفية والكوفية.

أما الثياب والأشجار وحتى السماء، فهي عبارة عن خطوط مشابهة لذؤابات الخط النسخي

وتعرجاته. ويعد ذلك عاملاً مساعداً على اللامحاكاة بوجهها: الأول: لا واقعيتها بالقياس إلى الموضوع الطبيعي أو اقترابها من الأشكال الهندسية في محاولة لإعطائها بعض السمات الروحية، وفي ذلك مجاراة للشريعة. فإن ذلك يعطي بعضا من المشروعية، حيث يجد الناظر في هذه الرسوم بواطن كتابية أو خطوطية وزخرفية قد تكون حائلا آخر دون الاعتراض على هذه الرسوم.

ومن هذه الوجهة فقد كان هذا الموقف فاعلا في تمايز تصور العرب للمفهوم الجمالي. فعلى الرغم من قيمة الرسم والتصوير عند العرب، فإنه لم يكن الرد الكافي على الاحتياجات النفسية لديهم، وخاصة الدينية منها، فقد فضل الفنانون تزيين المساجد والكتب الدينية والأماكن المقدسة بالخط والزخرفة العربيين، جاعلين منهما نتاجا متمايزا لفهمهم الجمالي ومحورين حولهما كافة الفنون التشكيلية الأخرى.

لذا فقد شكلت مسألة موقف الإسلام من الرسم والتصوير التشبيهي تأكيداً آخر على انصراف الفنانين العرب والمسلمين نحو العناية الجمالية والتشكيلية بالخط العربي وتأكيد وبلورة حضوره الفني في كافة المستويات الحياتية(٢٩).

ولا شك أنه كان للنهضة العلمية الإسلامية تأثير كبير في ازدهار الفنون. فقد أفادت الزخرفة من علم الهندسة أيما إفادة، إذ تحولت من التسطيح والسذاجة إلى التعقيد والعمق، وترجمت النظريات الهندسية والرياضية عموما، إلى فن راق أصبح بدوره شاهداً على ارتقاء الهندسة العملية(٣٠). نفس الشيء يقال عن تطور زخرفة الخط العربي؛ لقد تحول إلى «خط هندسي» يشي بالدلالات الثرية، ويعكس طابع الأرستقراطية والازدهار في المجتمع الإسلامي(٣١). هذا فضلاً عن دلالته على الارتباط بتطور الصناعات عموماً خلال عصر الصحوة.

وكان تطور الخط الهندسي بمثابة ترسيخ لإحدى القواعد الهامة في علم الجمال حتى حكم أحد الدارسين بأنه ارتقى بالفن الزخرفي إلى ما يشبه تشكيلات موسيقية، كان الخط الهندسي ـ في المحصلة النهائية ـ شكلاً مهماً من أشكال الفكر الجمالي، كما كان محاولة لرفع الفن إلى مستوى المناخات الروحية دون أن تنتزع منه النكهة الحسية الحية للتأمل والتخيل (٣٢).

وينبغي الانتباه إلى أن مقولات الحكم الجمالي، فيما يتعلق بالمصورين كما ذكرها «ميرزا حيدر دوغلات» (٩٠٦ ـ ٩٥٨هـ/ ١٥٠٠ ـ ١٥٥١م) هي الرقة والتناسق، اللذان يضمان قيماً أخرى كالنعومة والطلاوة والرقة والوقع اللطيف والنظافة والصفاء والصقل والمتانة، في حين أن مصطلحات مثل «غير متناسق» (لا تماثلي) أو (فج) هي التي تعبر عن ضآلة «قيمة

العمل الفني»(٣٣).

والواقع أن اللوحات الغربية والشبيهة بالرسم الفكاهي ـ على ما يذكر إتنجهاوزن(٣٤) لا تظهر في التصوير الإسلامي إلا في وقت متأخر نسبياً. كما لا نجد تكوينات متحركة بحرية، أو مشكلة بصورة غير منتظمة، إلا في الرسوم المعروفة بالصينيات Chinoiseriede Signs.

٢ـ الفن اللاتمثيلي:

ويتمثل في فن الخط العربي وفن التصوير الهندسي «الأرابيسك».

أ ـ الخط العربي: أعطى المسلمون قيمة عليا لفن الخط لسببين هامين: أولاً: كانوا فخورين بتعهدهم هذا الفن وصقلهم له بأنفسهم، وأنهم لم يلتمسوا فيه العون من فنانين أجانب، حيث إنه فن لم يوجد عند الإغريق أو الفرس أو الرومان، ولذلك فهو فن عربي إسلامي امتاز به الفنان المسلم دون سواه، وأبدع فيما لم يسبق إليه، ولقد كان الملوك يتبارون في هذا الفن مع الخطاطين المحترفين دون أن يجدوا في ذلك ما ينـزل من وقارهم وهيبتهم، فراحوا يلتمسون كسب المثوبة الدينية باستنساخ نسخ من القرآن (٣٥).

ثانياً: أن له مكانة قدسية في نفوسهم من حيث إن الله تعالى أقسم في كتابه بقوله: «والقلم وما يسطرون»(٣٦) «اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم»(٣٧).

والواقع أن الكلمة العربية تحمل شحنات وجدانية خاصة بها، وقدرة على استثارة الصور الخيالية والمعاني القيمة من حيث طبيعة اللغة العربية، وعندما نزل الوحي بهذه اللغة بث فيها إعجازاً إلهياً، فتحولت الكلمات إلى نوافذ تكشف المفاهيم الكامنة صورة، ومعنى، وخيالاً.

فكلمات مثل «الله جلّ جلاله» أو «لا إله إلا الله» أو «ليس كمثله شيء» ليست كلمات تبعث معنى فحسب، بل هي تكشف طريقاً لا نهائياً للسير خلاله بواسطة الحدس مترقياً من اللفظ إلى المعنى، ومن التجريد إلى القيمة بحيث يكون شكل الكلمة الجمالي في خدمة مضمونها الروحي لما كان هذا المضمون يمثل انفعال الفنان بموضوع العمل (وفي الإسلام الذات الإلهية) فإن قيمة العمل تتحدد بقدرة الفنان في الكشف عن معاني وخصائص هذه الذات العليا، في تأثيرها الوجداني عليه، ونقل هذا التأثير الروحي عبر التداخل الحر للخطوط والألوان.

بالإضافة إلى ذلك تتميز الكلمة العربية بسمة تكوينية أو هندسية خاصة، فهي تتكون أساساً من أصل ذي أحرف ثلاثة، وكل كلمة أصلية قابلة للتحوير فيما يزيد على ثلاثمائة شكل مختلف ـ كما يقول المختصون في هذا الأمر ـ وذلك عن طريق النطق والإحلال والإبدال، بإضافة بادئات أو لواحق أو وسطيات. وبهذه التحويرات يظل معنى الأصل أو الجذر واحد، وما

أضيف عليه فهو معنى شكلي آخر أعطي له بطريق الصرف والتغيير. لذلك فاللغة بنية منطقية هي في وقت واحد واضحة وتامة وقابلة للفهم. وحين يتم الإمساك بهذه البنية يمتلك المرء ناصية اللغة(٣٨).

وحينما استعاض الفنان المسلم بالأشكال الهندسية عن الكلمة في عمل مجموعات متداخلة من التكوينات الخطية والشكلية توصل إلى فن التصوير الهندسي التجريدي أو «الأرابيسك» مستخدماً الآلية الهندسية التكوينية للكلمة العربية.

وفي الواقع لم يستخدم فن من الفنون الزخرفية الكتابية على النحو الذي استخدمه الفن الإسلامي بصفة عامة، والعثماني بصفة خاصة، فقد كان الخط العربي قاسماً مشتركاً في كل ما ابدعته أيدي الفنانين من عمارة مشيدة، ومن تحف مصنوعة من المواد المختلفة، ذلك لأنهم عكفوا على تزيين كل ذلك بالعبارات المناسبة للمقام، وأطلقوا المواد في الوقت نفسه على هذه الزخارف الخطية الزخرفية الإسلامية.

وتجسد هذا في قصر الحمراء، كما تجسدت فكرة كل شيء باطل عدا الله، لأنه لا غالب إلا الله. إضافة إلى الفن الزخرفي الإسلامي الذي لا يخرج عن كونه ثناء مستفيضاً على الله. ولعبت الزخرفة دوراً مهماً كعنصر من عناصر الإبهار في فنون الكتب، حيث تمثلت في الخط والتذهيب والتصوير والتجليد.

ومن الطبيعي أن تكون كتابة المصاحف أول الميادين التي تنافس فيها الخطاطون والمذهبون. ولا شك في أن العناية الفائقة بالخط كانت سبباً في تطويره على يد خطاطين فنانين تفننوا في تجميل حروفه وتقويسها ومدها وزخرفة رؤوسها وذيولها بالأوراق والأزهار والسيقان.

وقد كان الرقش أو الأرابيسك والخط والزخرفة هي وسائل الفنان المسلم إلى تحقيق كل المفاهيم الجمالية اللانهائية التي يصبو إلى تحقيقها. ونجد الرقش العربي في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير . والخط العربي هو تجديد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل معاني معينة، أما التصوير فهو رسم أشكال ووجوه تمثل حدثاً أو مشهداً واقعياً أو خيالياً، أما الرقش فهو رسم لا يحمل معنى بيانياً أو لفظياً وإنما ينقل الشكل الهيولاني والجوهر لأشياء كانت واقعية.

وهنا يتضح أن الرقش كان ـ وكما توصل إلى ذلك الباحث عفيف البهنسي(٣٩) ـ مثل الخط من جهة والصورة من جهة أخرى، لقد اتجه الخط العربي من شكله البدائي إلى شكل فني لم يعدله حد في التفنن والتعبير.

ومع أنه لم يتخل عن وظيفته فإنه أصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى بذاته، بل بصفته

القدسية التي أصبحت جمالية تبعاً لجمال الخط ذاته. وتزداد مكانة الخط الفنية كلما يزداد بعده عن وظيفته البيانية، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط، مستقلة تحيطه بالمزيد من التزويق أو تنفصل عنه لكي تصبح رقشاً بذاته، وعندما انتقل هذا الخط إلى لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندسي حيث لم نعد نميز أيهما الأصل وأيهما الأثر. واتسع استعمال الخط العربي التشكيلي خارج فن العمارة فمشت به ريشة المزخرفين على الخزف وحفره إزميل النجارين في الخشب، وطرزته الإبر بأسلاك الذهب والفضة وخيوط الحرير على الرايات والعصائب والملابس والخيام، وصممته أصابع صناع السجاد إطارا للبسط والسجاجيد، وتوزيعاً هندسياً في داخل الزخرفة المركزية لها. ولم يقتصر التفنن في ذلك على آي الذكر الحكيم بل تعداه إلى الحديث الشريف، والأمثال السائرة والحكم البليغة والشعر الرقيق.

وبلغ من سلطان الزخرفة الخطية العربية أنها فرضت نفسها على كثير من مزخرفي الخزف والسجاد الأوروبيين ممن تتلمذ على هذا النشاط من الحضارة العربية، فظهرت من تحت أيديهم زركشات فيها ملامح الخط الكوفي النسخي، دون أن تقول شيئاً أو يمكن قراءتها(٤٠).

فإذا أردنا استجلاء الجانب الرمزي في الخط العربي وفن الأرابيسك، فإننا نجد مجالا لا يقارن لذلك التجريد الذي تفرد به الفن العربي الإسلامي، فإذا كانت الصفة الجوهرية للذات الإلهية كونها غير مشابهة للحوادث أي منزهة، هي الأساس الذي استولى على الشعور الإسلامي لدرجة أنه أراد ان يرى هذه الحقيقة معبراً عنها في كل شيء في الوجود، ولقد كان الفنان المسلم مولعاً بإيجاد الوسائل التي تساعده على نشر هذه الحقيقة لدرجة أنه تفجرت عبقريته عن أعظم فيض من الرسوم المجردة عرفه تاريخ الوجدان الإنساني، فقد وجد في الخط العربي وفي الأرابيسك وسيلة تحقيق هذه الغاية.

فن التصوير الهندسي التجريدي «الأرابيسك»:

هو امتداد أو تشكيل بصري لفن الخط، حيث يضم آلافاً من المثلثات والمربعات والدوائر والمخمسات والسداسيات والثمانيات، وكلها ملونة بألوان مختلفة ويتشابك ويتداخل أحدها في الآخر. وهو عمل يبهر العين بداية، ثم ما يلبث أن ينتقل الفكر من شكل إلى آخر ماراً باللوحة من أقصاها إلى أقصاها، خابراً عند كل وقفة شيئاً من البهجة بإدراك عنصر التوازي الناشئ عن الأشكال المتماثلة أي الناشئة عن الصيغ المتماثلة للمعاني المصدرية المتعددة الأشكال(٤١).

وكان الهدف من هذه التكوينات الخطية والشكلية خلوص الوعي إلى فكرة «الوحدة البانورامية التي تنظم الكثرة» وتوجهها، فتكون هذه الفكرة مدخلا لتأمل عميق ينقل الشعور

من «الشكل الهندسي» إلى «النظام الكوني» ومن «التعدد» الظاهر إلى «الوحدة الباطنة» ومن ثم تكون لذة الإشباع الجمالي – في فن التصوير الإسلامي – نتاجاً للمعنى الروحي لا للشكل الحسي، أو كما يقول الباحث عفيف البهنسي «إنه رسم لا يحمل معنى بيانياً أو لفظياً وإنما ينقل الشكل الهيولي والجوهري لأشياء كانت واقعية»(٤٢).

ومن هنا يتضح أن فن التصوير الهندسي التجريدي هو غاية الخط من حيث كونه تفجيراً للإمكانيات الهندسية في الخط، وغاية الصورة من حيث كونه قادراً على تحليلها وتبسيطها وكشف مضمونها الجوهري(٤٣).

ويبلغ من اشتهار الفنانين المسلمين بالزخارف العجيبة الهيئات أن أطلق مؤرخو الفن العالمي لفظ «الأرابيسك» Arabesque على كل زخرفة متشابكة حتى لو لم تكن عربية. وهذا النوع من الفن هو الطابع المميز لفن العمارة في المغرب والأندلس، وقد بلغ أوجه في مسجد قرطبة وقصر الحمراء في غرناطة، ففي الحمراء توجد زخارف كاملة تتألف من عدد كبير من «البواكي» التي تقوم على أعمدة متناهية الصغر لا يستطيع إدراكها وتتبعها إلا خيال متوقد.

هاهنا تصبح الطاقة التي يخلقها فينا الفن قادرة على هز أعماق أي إنسان لديه الإرادة أن يتحرك مع تلك الإيقاعات الفنية حتى يصبح لديه وعي مباشر باللانهائي، فالتأمل العميق للأرابيسك يوحي في تصور الإنسان المسلم بلا نهائية الذات المقدسة واللاقدرة على التعبير عنها. اللانهائية واللاقدرة على التعبير عما ليس بطبيعة، عما ليس بمخلوق. وسوف نفرد لهذا الفن فصلاً مستقلاً لاستعراض خصائصه ومميزاته، واستخلاص فلسفة الرؤية التي تقبع خلفه.

المدارس الإسلامية في التصوير:

أول كتاب في التصوير الإسلامي ومدارسه المعروفة نقلا عن المجموعات الكبرى للصور من تأليف «مارتان» عام ١٩١٢م(٤٤) وشهدت السنة نفسها كذلك أول كتاب يبحث في مخطوط مزين بالزخرفة. أما أول تأليف يبحث في صورة واحدة بذاتها لم يظهر إلا عام ١٩٤٨م وهو لمؤلف مصري(٤٥).

وعلى مر السنين أدى ازدياد اليقظة إلى أهمية الفن الإسلامي في مختلف البلاد الإسلامية، إلى إعداد القوائم الخاصة والكتالوجات المرتبة ترتيباً علمياً. وهي قوائم المباني والعمائر وكتالوجات الأدوات الأثرية(٤٦) وقد وجدنا في مؤلفات بعض المستشرقين غير المنصفين رأياً مجحفاً في التصوير الإسلامي، مثل رأي «توماس أرنولد» يسوقه في كتابه «التصوير في الإسلام» فيقول إنه لم يكن هناك تقاليد تاريخية للتصوير الديني في الإسلام، أو أي تطور فني في تمثيل الأنماط أو

أية مدارس فنية للتصوير الديني.

ولكن يبدو أن أرنولد وأمثاله قد ساق هذا الحكم قبل اكتشاف كنوز التصوير التركي والإيراني والتي ظلت حتى وقت قريب جدا مجهولة، إضافة إلى تلك الدراسات العميقة التي قامت على التصوير العثماني، في العصر الحديث والتي اكتشفت كثيرا من المدارس الفنية فيه.

ويمكننا أن نميز الآن بعد هذه الاكتشافات وتلك الدراسات بين المدارس المختلفة إذا تتبعناها تاريخياً، فتخرج علينا مدرسة العراق بأساليب تختلف في الشمال عنها في الجنوب . ثم نشهد اختلاف الأسلوب وتميزه بين مراسم هراة وبخارى وشيراز ومدارس العهد الصفوي والمدرسة التركية العثمانية.

وهذا واضح بجلاء في كثير من التصاوير التي خضعت للدراسة الفنية والجمالية كما نجدها مثلا في مخطوط «منطق الطير» لفريد الدين العطار، ونسخة «مثنوي» جلال الدين الرومي، وغيرها من المخطوطات العربية والإسلامية التي شكلت متاحف فنية لكنوز الفن الإسلامي.

وكان بدء اكتشاف هذه المدارس باكتشاف فنون التصوير التركي حديثا هو الذي دفع الباحثين إلى تعميق الدراسات في المدارس الفنية في مختلف العصور التاريخية وفي مختلف بقاع العالم العربي والإسلامي. ففي النهضة الفنية العثمانية نجد للتصوير مكانة عالية وأهمية عظيمة وبخاصة في مجال تصاوير المخطوطات التي تطورت وتبلورت فيها المقدرة التصويرية التركية في حرية مطلقة؛ ذلك لأن السلاطين العثمانيين كانوا ينشئون مراسم بالسراي تهتم بكل فنون الكتابة من خط وتذهيب وتصوير وتجليد وهي فنون بلغت الذروة في عهدهم.

وقد ظلت هذه المراسم تقوم برسالتها حتى بعد سقوط إمبراطوريتهم، حفاظاً على هذا التراث العظيم من التلف بعكس ما حدث للمكتبات الإيرانية والهندية، فحفظت قيمة التصوير العثماني التركي التي تقدم لنا مورداً لدراسة التصوير العثماني. ففي مكتبة استانبول وحدها ـ على ما تذكر باحثة معاصرة(٤٧) ـ ما يقرب من «مائتي ألف مخطوط» تركي وفارسي وعربي، منها ستون ألف مخطوط عربي في جميع العلوم الدينية والدنيوية.

ذلك لأن هذه المخطوطات التاريخية أعطت الفنان إمكانية الاختيار لتصوير كثير من الأحداث، وجعلته يبحث عن ابتكار جديد للتعبير، فاتجه إلى تسجيل الأحداث المعاصرة له فنمت واقعية جديدة.

فظهر الأسلوب الطبوغرافي(٤٨) في ذلك العهد. فهناك تصاوير نرى فيها المدن ومخيمات الجيوش، رسمت في مسقط رأسي، فتظهر التلال والأنهار والكباري والوديان، وهذه التصاوير

خالية تماماً من الكائنات الحية، واختص بهذا الأسلوب المصور «مطراقي» وهو مؤلف مخطوط بيان «منازل سفر العراقيين»(٩٤٢هـ/١٥٣٤م) ويحكي عن «سليمان القانوني» في موقعة العراق، وقد صاحب المؤلف فسجل مائة وعشرين تصويرة للمدن والبلاد التي مر بها سليمان القانوني من استانبول إلى تبريز وبغداد والعودة ثانية إلى تبريز ثم إلى حلب و«ديار بكر» وفي النهاية إلى استانبول.

فكان هذا المخطوط المصور من أنجح المخطوطات من الوجهة الفنية البحتة، كما كان له أكبر الأثر على المخطوطات التاريخية بعد ذلك، فقد اقتفى أثره الفنانون في أسلوب تعبيره في رسم العناصر المعمارية، ورسم المدن، وظهر بعد ذلك في تكوينات للرسوم الآدمية لها مكان الصدارة في داخل هذه التكوينات الطبوغرافية(٤٩).

وتطور فن التصوير العثماني أيضاً في المناظر الطبيعية، ومن أهم المخطوطات التي توضح لنا هذا التطور مخطوط من «بهبهان» Museeisla(٥٠) ـ هذا المخطوط في حد ذاته مهم جدا أولاً: لأنه يحتوي على مناظر خالية من الشخوص الآدمية. ثانياً لأنه إلى وقت قريب كان من المعتقد أنه مخطوط فارسي(٥١)، ولكن هذا المخطوط تركي أصيل. وهذه المناظر الطبيعية هي أحد الدلائل على ذلك، فنجدها متمشية في إطار الفن العثماني.

فرسوم الأشجار ـ كما توضح الباحثة نعيمة الشبستي ـ ذات الأوراق الكبيرة التي تشبه المراوح، ولونها الأحمر الداكن، وأنواعها، وبخاصة أشجار السرو والعنب المتسلق، وكذلك التلال والطيور، نفسها، والتكوين الذي رتبت فيه النباتات على مرتفعات، وكذلك الألوان الفاتحة والهادئة في الخلفية تؤكدها درجات من اللون الزاهي. كل هذه السمات تفصح عن مميزات فن التصوير العثماني وتكون قواعده الأساسية.

وأهم المدارس الفنية الإسلامية: المدرسة العربية، والمدرسة الإيرانية، والمدرسة الهندية، والمدرسة التركية العثمانية، وينضوي تحت كل مدرسة رئيسية مدارس فرعية لها مميزاتها وخصائصها التي يتوقف عند دراستها العلماء والباحثون في الفنون وعلم الجمال.

١ـ المدرسة العربية في التصوير:

تلك هي المدرسة التي ذاعت أساليبها، وانتشرت مراكزها في المنطقة العربية من العالم الإسلامي، التي تمتد من العراق على الخليج العربي إلى الأندلس على المحيط الأطلسي. ومن أهم مراكزها الفنية بغداد والموصل ودمشق والقاهرة وقرطبة وغرناطة، ولذلك كانت من أوسع مدارس التصوير الإسلامي انتشارا ومن أقدمها أيضاً، إذ وصل إلينا بعض إنتاجها، مما يرجع إلى

القرن الثاني الهجري.

ومما يلاحظ أن إنتاج هذه المدرسة في أيامها الأولى، لم يخضع لأسلوب واحد؛ نظراً لسيادة الأساليب المحلية في بداية العصر الإسلامي وعدم توفر الوقت الكافي لكي يكتسب الفن الوليد مقوماته وصفاته. ولكن شيئاً فشيئاً بدأت تتميز بالأساليب الفنية الإسلامية الجديدة والتي اختصت بها أقاليم دون أقاليم.

أ ـ التصوير الطولوني والإخشيدي: أقدم أمثلة التصوير في المخطوطات أو على الورق من المدرسة العربية ترجع إلى هذين العهدين الطولوني والإخشيدي، وهي عبارة عن مجموعة من الرسوم على ورق بردي، عثر عليه في مدينة الأشمونيين بمصر ومحفوظة الآن بالمكتبة الأهلية بفيينا.

وقد ميزها نوع الخط المدون لها وكذلك عناصرها الزخرفية. وبعض هذه الرسوم يتعلق بمؤلف عن النبات إذ يمثل شجرة مورقة تحمل ثماراً بطريقة بدائية مهذبة، إننا نشاهدها معلقة في الهواء وشمالها مرتفعان مدرجان، زخرف كل مدرج منهما برسوم على شكل حرف (S) الإفرنجي على النحو الذي نجده في العصر الطولوني.

ب ـ التصوير الفاطمي: لم يصل إلينا من العصر الفاطمي إلا أمثلة قليلة جدا، بالرغم من نشاط المصورين في ذلك العهد..وما وصل إلينا فبضع صور ورسوم على ورق، واحدة تمثل جنديين بينهما شجرة رسمت أغصانها بطريقة مهذبة، وقد وقف على بعضها طيور، ويتضح في هذا الرسم التأثر بالأسلوب الإيراني في رسم الوجه القمري المستدير الذي نجد له مثيلاً في الرسوم التي عليها بالحمام الفاطمي، والمحفوظة الآن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، كما نجدها أيضاً على الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي، ومما هو جدير بالذكر أن بعض الرسوم التي عثر عليها في الفسطاط يمكن أن تندرج تحت الفن الشعبي، فهي رسوم لقصص خرافية عملت بطريقة مهذبة جداً وبدائية (٥٢).

وتجدر الإشارة إلى أن العصر الفاطمي شهد نمطاً متميزاً من رعاة الفن فقد سعى خلفاء الدولة الفاطمية وراء فن متميز عن الفنون العباسية المعاصرة لهم، وينافسها، فراحوا يتسابقون في استقدام واستقطاب الفنانين للعمل في بناء وتجميل عاصمة دولتهم القاهرة التي أخذت شكلاً فريداً سواء في العمارة وخاصة القصور أو المساجد الجامعة أو مساجد الأحياء.

وقد تحولت الدولة الفاطمية ولمدة قرنين من الزمان إلى مركز يقصده الفنانون والصناع من كل صوب، وقد شارك الوزراء في تقليد سادتهم برعاية الفن وأهله مثل الوزير «أبو محمد الحسن اليازوري» الذي تولى الوزارة في عام ٤٤٢هـ وكان شغوفاً بالفن، حريصاً على أن يجعل كل

ما يحيط به من أساس وأدوات دليلاً وبرهاناً على حبه للفن ورعايته له. وروي أنه كان يجالس المصورين ويشترك في مناقشة أعمالهم ويجزل لهم العطاء، وذكر المقريزي أن هذا الوزير أنفق ألف دينار لتصنع له خيمة كبيرة سميت بالمدورة الكبرى، وكانت هذه الخيمة تتكون من أربع وستين قطعة، ويبلغ محيطها نحو خمسمائة ذراع، وكانت تزخرفها صور الحيوانات والطيور وغيرها من الرسوم والزخارف(٥٣).

جـ ـ التصوير العباسي: تزداد المخطوطات المصورة عدداً ابتداء من نهاية القرن السادس الهجري، الأمر الذي سهل علينا الدراسة، ويسر عقد المقارنات بين مختلف المراكز الفنية. ونحن نعرف أن نشاط المصورين الرئيسي هو تزيين صفحات الكتب بالصور والرسوم، لا فرق في ذلك بين الكتب الأدبية أو العلمية أو التاريخية، إلا أن عناية المصورين اتجهت إلى بعض المخطوطات دون بعض، فكتاب مثل كليلة ودمنة وصل إلينا منه عدد كبير جداً، وكذلك مقامات الحريري ومنافع الحيوان لابن بختيشوع والأعشاب الطبية لديسقوريدس، والحيل الميكانيكية للجزري، أما الأغاني للأصفهاني والحيوان للجاحظ ومنافع الحيوان لابن الدريهم والترياق وغيرها فلم يصلنا منها غير نسخة واحدة.

ونلاحظ هنا أن المدرسة كانت قد استطاعت أن تتخلص من المؤثرات الأجنبية، أو قل تمكنت من أن تصهرها، وتدمجها في أسلوب خاص، فلم تعد ظاهرة للعيان. ويمتاز التصوير العباسي بأن الصور لم تكن مفصولة عن المتن بمعنى أنه لا يحدها إطار، وأن الموضوعات قد رسمت على الورق مباشرة دون تلوين الخلفية، ونادرا ما نجد ما يدل على الأرضية، وإن وجد شيء من هذا القبيل، فثمة خط أو فرع نباتي يقف عليها الأشخاص أو الحيوانات ولم تشذ عن هذه القاعدة إلا الصور المرسومة في فاتحة الكتاب، إذ كانت تحدد وتلون أرضيتها، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى العناية التي كانت توجه لمثل هذه الصفحات ورسم إطار مذهب لها.

ومن الملاحظ أن المصور لم يتبع قواعد المنظور في رسم موضوعاته، ولم يكن ذلك عن جهل منه، لأننا نجده يستخدمها أحياناً في رسم بعض وحدات الصور، واستخدم بدلا منها منظور عين الطائر الذي يسمح برسم المناظر، وكأن الإنسان يراها من عل، مما يتيح رسم الوحدات واضحة غير محجوبة كلها أو جزء منها الواحدة وراء الأخرى.

ولعل تفضيل المصور لهذا المنظور يتفق وفكرته في عدم استخدام قواعد المنظور، لأن رسم وحدات الصورة وفقا لهذه القواعد معناه رسمها من زاوية واحدة وفي لحظة معينة، وبمعنى آخر تخليد هذا الوضع للوحدة في الرسم، وهذا أمر غير طبيعي، لأننا لو غيرنا الزاوية لوضحت لنا

هذه الوحدة بشكل آخر، فيظهر ما كان مختبئا منها ويختفي ما كان ظاهراً.

ويتصل بقواعد المنظور أيضاً أسلوب الشفافية الذي اتبع في رسم العمائر مثلاً، فنجد المصور إذا أراد ان يرسم حجرة ما يحذف الحائط الأمامي لها فتظهر كعمودين يمتد فوقهما سقف ويكتفي برسم باب للدلالة على الحائط، وبذلك يظهر لنا داخل الحجرة كاملاً.

ويجب أن نذكر هنا أن هذا الاتجاه الأخير لم يكن مقصوراً على المدرسة العربية وحدها، بل اشتركت في ذلك جميع مدارس التصوير الإسلامي الأخرى دون استثناء. وتتمثل هذه المميزات والخصائص في المخطوطات المصورة العديدة سواء ما ينسب منها إلى العراق أو غيره مثل كتاب مقامات الحريري وكتاب خواص الأشجار لديسقوريدس وكتاب البيطرة لعلي بن حسن بن وهبة الله(٥٤).

د ـ التصوير المملوكي: أول ما يلفت النظر هو إضفاء المظهر المغولي على سحن الأشخاص برسم العين لوزية الشكل ضيقة ومائلة، كما كان الشارب والذقن على النحو المغولي أيضاً. كذلك اعتناق مبدأ صدق تمثيل الطبيعة الذي كان سائدا في الفن الصيني فثمة نباتات وأشجار مرسومة رسماً طبيعياً، ووجدت محاولات لإكساب رسوم المياه حياة وحركة، إذ بعد أن كانت مجرد خطوط متموجة متوازية، أصبحنا نجد أشكالاً هندسية غير منتظمة متجاورة.. وطيات الملابس أصبحت ذات طابع خاص، لا نجد له مثيلاً، مما جعلها ميزة ودلالة على التصوير المملوكي، وهي هنا غير طبيعية ترسم بطريقة اصطلاحية، وكأنها وفق قواعد معينة، فثمة مناطق غير منتظمة الشكل تحيط بها خطوط متموجة متداخل بعضها في بعض، كما أن الصور أصبحت تحدد بإطار من الجهات الأربع.

وأقدم ما وصل إلينا من هذه المدرسة نسخة من كتاب دعوة الأطباء لأبن بطلان وكتاب الحيل الميكانيكية للجزري من عمل محمد بن أحمد عام ٧٥٤هـ ومنافع الحيوان لأبن الدريهم وعجائب المخلوقات للقزوين من عمل محمد بن محمد على عام ٧٧٨هـ.

هـ ـ التصوير الأندلسي: ازدهر التصوير في الأندلس كما ازدهر في الأجزاء الشرقية من العالم العربي فزينت جدران الحمامات والقصور بالرسوم، وحليت صفحات المخطوطات بالصور، وقد ذكر لنا «الصبني» في كتابه «بغية الملتمس» أن الوزير الشاعر «حسان بن مالك» وزير المنصور بن أبي عامر ألف ونسخ كتاباً من تأليفه في مدة أسبوع، وقدمه هدية للمنصور. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على المكانة الاجتماعية الرفيعة التي كانت للمصورين في ذلك العهد.

ومن أهم المخطوطات الأندلسية من القرن السادس الهجري، مخطوطة عن الأعشاب الطبية

أو خواص الأشجار موجودة بالمكتبة الأهلية بباريس، والثانية من القرن الثامن الهجري عن قصة غرام ومحفوظة بمكتبة الفاتيكان. والثالثة من القرن العاشر الهجري في الأسكوريال وهي لكتاب سلوان المطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصقلي. والملاحظ في صور هذه المخطوطات أن تسير وفق التقاليد المتبعة في التصوير المملوكي مع بعض الاختلاف في رسوم العمائر وسحن الأشخاص.

فالعمائر هنا تمثل العمارة الأندلسية بمميزاتها وعناصرها، وسحن الأشخاص، فلا يظهر به ما ظهر في العصر المملوكي، وأقصد اختفاء الأثر المغولي، ومن الواضح أن الذي حفظ الأندلس من الوقوع تحت تأثير التيار الفني الجديد الذي صحب الفن المغولي هو بعد موقعها الجغرافي عن أفلاك هذه الإمبراطورية المغولية. وقد ظلت الأساليب الفنية العربية باقية بعد زوال الحكم الإسلامي في الأندلس، وكان لها تأثيرها بدورها في بعض الفنانين المسيحيين.

٢ـ المدرسة الإيرانية:

إن التصوير الإيراني الحق لم يبدأ إلا مع المغول الذين تنسب إليهم مدرسة التصوير (٦٥٦هـ/١٢٥٨م) التي شهدتها إيران. وتمدنا المدرسة الإيرانية بالكثير من المخطوطات المصورة، وتعطينا فكرة كاملة عن تطور التصوير الإسلامي منذ بدايته حتى نهايته.

أـ التصوير المغولي: ساعد على ظهوره واكتسابه الصفات المميزة له تأثر المصورين الإيرانيين بالتصوير الصيني، واقتباسهم عنه نظرة فنية جديدة في التعبير، ولا غرو فقد صحب المغول عدد من الفنانين الصينيين كان لهم ولا شك نصيب هام في تطوير التصوير بما لقنوه للمسلمين من أساليب تعبيرية جديدة أهمها صدق تمثيل الطبيعة، فرسمت الأشجار والمياه والجبال والنباتات بشكل يحاكي الطبيعة، وظهرت عناصر جديدة اقتبست عن التصوير الصيني كالسحاب الصيني وزهرة اللوتس والحيوانات الخرافية كالعنقاء والتنين، واختفت السحن السامية والقمرية وحلت محلها السحنة المغولية بعيونها اللوزية الشكل الضيقة المائلة، والذقن والشارب المغوليين.

وتغيرت الملابس فأصبحنا نشاهد الملابس المغولية المطرزة بالأزهار والحيوانات الخرافية، وكذلك استبدلت الخيول العربية بالخيول المغولية. ونلاحظ أن الصفات المميزة للتصوير المغولي لم تظهر من أول الأمر، بل مرت في مرحلة تمهيدية اختلطت فيها التأثيرات الصينية بالتقاليد السابقة. ولذلك نجد أن المخطوطات التي ترجع إلى أوائل القرن الرابع الميلادي يتمثل فيها الأسلوبان معاً. مثل مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين وكتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع ومخطوط من كتاب الآثار الباقية للبيروني.

وينسب إلى الفنان «أحمد موسى» صور مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة، ويتبين فيها المحاولات التي بذلها المصور لتجسيم الأشياء واستخدام الضوء والظل واتباع قواعد المنظور، وقد نبغ من تلاميذه المصور «شمس الدين» وإليه تنسب صور «شاهنامة» ديموت، ونشاهد فيها مميزات التصوير المغولي بكل وضوح.

ب ـ التصوير التيموري: اتصف بالروعة والإتقان والكمال، وقد ساعد على ذلك عناية أمراء الأسرة التيمورية بالفنون وحبهم لها، ويتمثل ذلك في استدعاء تيمور لنك للفنانين من مختلف البلدان إلى سمرقند للعمل على تجميلها، كما أسس «شاه رخ» مجمعاً في «هراة» جمع فيه المخططين والمصورين والمجلدين، وكذلك «باسينقر» جمع في «استراباز» أربعين فناناً لنسخ المخطوطات وتصويرها بإشراف شيخ المذهبين. ولما كانت إيران مقسمة إلى ولايات، فقد أثيرت المنافسات بين كل أمير وآخر على تجميل بلاطه بوسائل منها الحصول على الصور الفنية القيمة، والاستحواذ على الفنانين وجلبهم إلى البلاط ليزينوا المخطوطات بالصور.

وأهم المراكز الفنية في هذا العصر «سمرقند» و«هراة». وأهم صفات هذا العصر الولوع بتمثيل فصل الربيع بأشجاره المورقة وأزهاره المتفتحة ورسم الجبال والمرتفعات على شكل الإسفنج والعناية برسوم العمائر ونقوشها وزخرفتها، والنجاح في حفظ النسب بينها وبين الأشخاص الظاهرين بجوارها، واستخدام الألوان الساطعة، والتوفيق في الجمع بينها.

ومن أهم فنانيها المصور «كمال الدين بهزاد» الذي استطاع بما أوتي من موهبة عالية ومقدرة فائقة أن يخطو بالتصوير التيموري إلى الأمام، ويكون له مدرسة فنية (٨٥٤هـ/١٤٥٠م). وقد كان مديراً للمكتبة الملكية ومجمع الفنون ورئيساً عاماً لأمناء المكاتب، وقد ذاع صيته، وقال عنه الإمبراطور أكبر المغولي إنه أعظم المصورين قاطبة، وعرف بفضله بعض الغربيين فقرنوه بروفائيل المصور الإيطالي العظيم.

وكان «بهزاد» من أوائل المصورين الذين اهتموا بتوقيع أسمائهم على أعمالهم، واعتاد اختيار أماكن أو مواضع من الرسم فريدة ليكتب اسمه فيها. وقد أصبحت هذه العادة ميزة من مميزات صوره وإحدى الوسائل التي يعتمد عليها في التحقق من الصور التي رسمها. وترجع شهرته إلى مقدرته العجيبة في مزج الألوان بعضها ببعض حتى ما كان منها متنافراً دون أن يؤذي ذلك النظر، وبحيث أن العين لا تمل والذوق لا ينفر عند رؤيتها، كما اشتهر بإتقانه رسوم العمائر وزخرفتها والتوفيق في توزيع الأشخاص في الصورة وإكسابهم مسحة من الحياة بما يصبغه عليهم من حيوية وتعبير، ومن أشهر المصورين الذين ساروا على نهجه المصور «قاسم علي».

جـ ـ التصوير الصفوي: الصفات التي شاهدناها في مدرسة بهزاد هي نفس الصفات التي نجدها في العصر الصفوي، مع ملاحظة ما اكتسبته الصور في هذا العصر من رقة وجمال وإبداع في مزج الألوان، ونجاح كبير في تصوير الجموع، والحركات الحيوية التي تضفي على الأشخاص المرسومين، ومظاهر الغنى والثراء في الأثاث وللملابس الفاخرة.

ومما تمتاز به هذا المدرسة نوع من غطاء الرأس عبارة عن عمامة مخروطية الشكل لها عصي طويلة، كانت حمراء اللون في مبدأ الأمر، ثم تعددت ألوانها، ويظن أن هذه العصي كانت شعارا للأسرة الصفوية، ومن المظاهر التي شاعت في هذا العصر الرسوم الشخصية، فكثير من صور العصر الصفوي قصد بها تمثيل أفراد بعينهم.

واشتهر في العهد الصفوي كثير من المصورين أمثال سلطان محمد وشيخ زاده ومظفر علي ومير سيد علي ومحمدي الذي ينسب إليه أسلوب الرسم بالحبر الصيني الذي ظهر في أواخر القرن ١٦م والاستغناء عن الألوان والاكتفاء برسم عدد قليل من الأفراد وتمثيل الحياة الريفية.

وتمتاز هذه المدرسة بانتشار استخدام الفخار والخزف Ceramic لتغطية الجدران أو أجزاء منها، كان يقصد منه إدخال نوع جديد من التلوين على زينة المباني. ويعتبر استعمال الخزف على هذه الصورة من الخصائص التي تميزت بها العمارة الإسلامية على غيرها في مجال الزخرفة والتزيين.

ومن الواضح أن الذي دعا إلى استخدامها هو شعور الفنان بالرغبة في استخدام الألوان والرسوم في المباني، وبينما اتجه الفنان الغربي إلى تغطية أجزاء معينة من جدران الكنائس وسقوفها بالتصاوير الدينية، نجد أن الفنان المسلم لجأ إلى استخدام الخزف ومربعات القيشاني لنفس الغرض.

وعندما توسع الناس في استعمال الخزف تحول الأمر إلى فن قائم بذاته، فأصبح المعماري يعرف مقدما المساحات التي يريد تغطيتها بالخزف وأوضاعها، فهي أحيانا مربعة أو مستديرة أو بيضوية او منحنية أو مقببة، ويصنعها من الفخار في هيئتها وحجمها الذي ستكون به في المبنى. ويعمل لها قالباً يصب عليها مادة الخزف ثم يغطيها باللون الذي يريد وينقش عليها الزخرفة المطلوبة ثم يقطعها مربعات صغيرة، ويرفعها في حذر شديد ويدخلها الفرن، ويحمي عليها حتى تتخزف، ثم يخرجها قطعا ويضعها واحدة واحدة، في مواضعها في المبنى نفسه ونستطيع أن نتصور مقدار العمل الذي كان يتطلبه إذا كان المراد تخزيف قبة كاملة ـ ظاهرها وباطنها ـ كما نرى في بعض قباب المساجد الصفوية(٥٥).وكذلك استخدم المعماريون في العصر السلجوقي التصوير على الخشب أو المعدن والزجاج والرخام والمرمر، ورسموا أشكالا

نباتية وحيوانية هي الغاية في الرواء، وإن كان استعمال ذلك في نطاق ضيق وخاصة في عمارة المساجد.

٣ ـ المدرسة الهندية:

تاريخ هذه المدرسة وتطورها يرتبط ارتباطا وثيقا بعهود أباطرة «بابر» حفيد «تيمور لنك» الذي أسس إمبراطورية مغولية منذ عام ١٥٢٦م، وقد أحضر «بابر» معه إلى الهند أحسن النماذج التي أمكنه جمعها من مكتبات أجداده التيموريين، وكذلك فعل «أكبر» الذي يعتبر المؤسس الحقيقي لهذه المدرسة، فقد كان راعياً للفنون. وأشرف بنفسه على شؤون الفنانين، وزين جدران قصره بالرسوم والنقوش الإيرانية، وأسس مجمعا لفنون الكتاب، ضم إليه سبعين فنانا من الهنود الذين يعملون تحت إشراف المصورين الإيرانيين .

وفي عهد «جهانجير» خليفة «أكبر» يتخلص التصوير الهندي من التأثيرات الإيرانية، وتصبح له صفاته المميزة الواضحة، ومن أهمها الملابس الهندية الطراز ولا سيما لباس الرأس، وتفضيل رسم الوجه رسما جانبيا مع إكسابه شيئا من التجسيم والحيوية.

ومن هذه المميزات أيضاً العمائر فهي هندية الطابع ورسمها يتفق في كثير من الأحيان مع قواعد المنظور التي احترمها المصور الهندي أكثر من باقي المصورين المسلمين لها. كما تميزت بالألوان الهادئة الداكنة، ومن أوجه النشاط الفني رسوم الأشخاص والطير والحيوان والنبات، فقد فاق فيها غيره من مدارس التصوير الإسلامي.

وينفرد التصوير الهندي بميزة اشتراك أكثر من فنان في عمل صورة واحدة، فأحياناً يصمم فنان الصورة، ويلونها مصور آخر، ويوجد مثال لذلك في مخطوطة «رازنامة» فالتصميم من عمل مصور مسلم يدعى شريف، والتلوين من عمل «كيسو»، وكان يعهد لمن يجيد رسم العمائر برسمها ولمن يجيد رسم الأشجار بعملها ورسم الأشخاص للذي يتقنها. ويأخذ التصوير بعد عهد «جهانجير» في الضعف، فالانحطاط، ولا نحس بالتكوينات وقوة التعبيرات، بل يغلب على الأشخاص الجمود، ويختفي التجسيم. ولعل ذلك راجع إلى اهتمام «شاه جان» إلى العمائر أكثر من اهتمامه بالتصوير(٥٦).

وفي التصوير الهندي لا نبالغ إذا قلنا إن ذاتية الفنان الهندي وشخصيته الفنية قد فاقت كل معاصريه ظهورا وفاعلية واستقلالا، وذلك بسبب النهضة الفنية العامة التي ظهرت في عصر «أكبر» و«جهانجير» وهما اللذان كلفا الفنانين بأعمال ضخمة مثل عمليات بناء المدن منها «فتح بودسكري» وإعداد ألبومات يصور فيها رجال الدولة وتكليف الفنان بعمل رسوم تسجيلية لما

يدور في الحياة اليومية للإمبراطور من استقبالات وخروج للصيد ومعارك حربية.

ومن مظاهر اشتراك أكثر من فنان في عمل فني واحد أنه كان يعهد إلى كل واحد برسم ما يجيده ويتقنه، ففي صورة مخطوطة أكبر نامه، التصميم من عمل «مسكين» والتلوين من عمل «سروان» في حين أن بعض الوجوه من عمل «مازر» فمن يجيد رسم العمائر يقوم برسمها ومن يجيد رسم الأشجار يقوم برسمها، ومن يبدع في رسم الوجوه يقوم برسمها وذلك في إطار عمل فني واحد.

ويعتبر الإمبراطور «أكبر» المؤسس الحقيقي لهذه المدرسة، فقد كان يشرف بنفسه على شؤون الفنانين والمصورين(٥٧) ويبدي لهم ملاحظاته ويزودهم بإرشاداته، وكانت تعرض أعمالهم عليه أسبوعيا وتقرر مكافأة للمجد منهم أو يزيد راتبه، وكان أكبر بالإضافة إلى ذلك جامعاً للمنتجات الفنية في قصره، يقيم معرضاً أسبوعياً لتشجيع الفن والفنانين، وهو الذي أسس مجمعاً لفنون الكتاب ضم إليه سبعين فناناً من الهنود، ولأكبر نظرته الخاصة في الفن والفنانين، فهو الذي اعتبر فن التصوير على سبيل المثال ضرباً من العبادة، فالفنان عنده أسلوبه الخاص للإقرار بوحدانية الخالق المبدع، فهو حين يصور الكائنات وينقش أعضاءها وأطرافها وملامحها على لوحته لابد وأن ينصرف بذهنه وخياله إلى التفكير في إبداع خالقها الذي نفخ فيها بما يعجز هو عن تصويره وإبرازه(٥٨).

٤ ـ المدرسة التركية العثمانية:

في بداية القرن السادس عشر الميلادي نلاحظ أن الفن الإسلامي التركي يبشر بالنضج، وإذا كانت بداية القرن لم تترك لنا سوى القليل من فن التصوير العثماني، فإن الفترة الثانية من عهد سليمان القانوني توضح لنا تقدم هذا الفن وتطوره وثراءه، كما يظهر في موضوعات وتصاوير المخطوطات العثمانية، فنجد منها تصاوير رحلات الصيد الملكية، والأمراء محاطون بالأتباع وموضوعات تشمل مناظر وساحات رياضية إلى جانب التسليات البلاطية، والمناظر الطبيعية الشاعرية التي حفلت بها دواوين الشعراء.

وتتميز الصور هنا بتنوع الأزياء التي تفصح من النظرة الأولى، عن جنسية الشخوص الآدمية التركية، كذلك في اختلاف العمائم التي اتخذت شكلاً مغايراً، وحجماً أكبر، وذلك ينطبق على كل العناصر المكونة للتصوير، فنجدها تتشابه وتختلف في الوقت نفسه. فنرى التأثر بالأسلوب الإيراني ولكن في صبغة تركية، ففي مجال الطبيعة نجد جميع العناصر التي عرفناها في التصاوير الإيرانية لنفس الموضوعات، إلا أنها اصطبغت بصبغة تركية تجعلنا نتعرف على أصلها

كأن تظهر فيها أشجار السرو التي امتاز بها التصوير التركي في مجال الرسم الذي أصبح أكثر تحديداً، وأكثر صلابة وثقلاً.

أما الألوان في المناظر الطبيعية فقد ظلت محتفظة ببهائها كما كانت عليه في التصوير الفارسي وإن ظهر فيها ميل إلى استعمال الألوان المتناقضة الصريحة، وهي تمتاز بالجاذبية، وتتلاحق دون أي تداخل، فهي بعيدة عن تجانس المدرسة الصفوية الفارسية، وتتجه إلى الاحتفاظ بالقيمة الطبيعية، وكل لون قد احتفظ على حدة بقيمته، أي باستقلاله، وإن كان متناغما مع اللون الذي يجاوره.

ثم بدأ التصوير التركي يتخلص من التأثير الإيراني، منذ بداية اهتمامه بتصوير الموضوعات التاريخية، وبخاصة في هيئة الشخوص الآدمية، التي ظهرت مرسومة بما يميز الشخصية التركية من ناحية الشكل ذي المظهر القوي العريض، المضغوط والمائل للقصر، مما يظهر الرسوم الآدمية وكأنها شخوص نحتت من الخشب لكن لا تخلو من تعبير عنيف يتلاءم مع موضوعات القتال. وهذا المظهر الخشن يناسب الشخصية التركية، كما أن هناك إحساساً قوياً بالإشعاع اللوني البراق.

وقد أبدع المصور «مطراقي» أسلوباً جديداً في رسم المناظر الطبيعية للمدن مرتكزاً على الرسم الشبيه بالخرائط، والذي انتشر بين المصورين للموضوعات التاريخية.

وتكمن أهمية التصاوير في نهاية هذه المرحلة في أنها ليست فقط أول التصاوير لفناني الموضوعات التاريخية، بل لأن مختلف الأساليب ممتزجة فيها، ولأنها قد استحدثت من موضوعات جديدة أساليب جديدة، واتخذت شكلها المتكامل لكي تصبح أسلوباً ناضجاً في السنوات اللاحقة، فأصبح كل مخطوط من هذه المخطوطات وثيقة تاريخية للعصر الذي صورت فيه(٥٩). وبجانب السلطان «محمد الفاتح» والسلطان «سليمان القانوني» نرى أن السلطان «مراد الثالث» يأخذ مكاناً هاماً بين كبار محبي فن التصوير ومشجعيه من سلالة السلاطين العثمانيين فكان عهده من أزهى العهود التي بلغ فيها فن التصوير الذروة. ويتميز عهد «مراد الثالث» بكثرة المراجع والمخطوطات التي نفذت على مدى عشرين عاماً هي حكم السلطان المحب للفنون.

وقد نفذ في عهد هذا السلطان أول كتاب عن تاريخ الفن التركي يتناول التصوير في الزمن السابق لعهده والمعاصر له، مع تراجم لأهم الفنانين، وكاتبه هو المؤرخ «مصطفى علي» وكان من أشهر فناني هذا العصر المصور «عثمان» الذي كان رئيس مراسم السراي.

وفي عهد مراد الثالث اتجه المصورون إلى تصوير كتب التاريخ العام إلى جانب كتب تاريخ

السلاطين، وتسجيل الاحتفالات والمناسبات وكذلك الصور الشخصية. وفي هذا العهد وضع مخطوط «زبدة التواريخ»(٦٠) الذي كتبه مؤرخ السراي «لقمان» للسلطان (٩٩١هـ/١٥٨٣م) وهو مخطوط يتكون من أربعة أجزاء: الأول عن خلق الكون والأرض، والثاني عن الأنبياء من آدم إلى أهل الكهف، والثالث عن حياة الرسول (صلى الله عليه وسلم) والخلفاء الراشدين والعصور الإسلامية، والرابع عن ممالك الأناضول، وقيام الإمبراطورية العثمانية والأحداث الهامة خلال عهود السلاطين العثمانيين.

ويحتوي المخطوط على أربعين تصويرة من بينها ثلاث وعشرون تصويرة مخصصة للأنبياء، وهي تمتاز بكبر حجمها. ولاختلاف الموضوعات في النص نجد أيضاً اختلافاً في الأسلوب في تصاوير الأنبياء عن مثيلاتها في الكتب المعاصرة التاريخية. كذلك نجد ترتيب الأشخاص في التصاوير متنوعاً، فتارة نراه دائرياً أو منحنياً، وتارة أخرى مائلاً أو مستقيماً في داخل تكوينات مبسطة. وفي بعض التصاوير نرى محاولة للتجسيم.

ومن أهم مميزات التكوينات البسيطة قلة عدد الأشخاص، كما تتفاوت أحجامها تبعاً لأهميتها الاجتماعية، والميل إلى استخدام اللون الوردي والأزرق الساطع والبنفسجيات بدرجاتها. بذلك نجد أن مئات التصاوير في المخطوطات التاريخية تكون أساس التصوير العثماني في المرحلة الكلاسيكية، ونلاحظ الاهتمام الخاص بتصوير المناسبات البلاطية، وكذلك المناظر البانورامية للمعارك والجيوش، وحصار القلاع.

وفي أواخر عهد مراد الثالث وقت أن بلغت المدرسة العثمانية للتصوير الإسلامي أوج عظمتها، وقمة النضوج الفني، محققة أعظم التصاوير في المخطوطات، ظهر أسلوب جديد يختلف أشد الاختلاف عن التصوير التاريخي في الموضوع وفي أسلوب التعبير.

وقد ظهر هذا الأسلوب الجديد في مخطوط «سير النبي» الذي لا يعد أكمل مثل لهذه الحقبة من الوجهة الفنية فحسب، بل إن أهميته تكمن في اختيار الموضوع، كما تذكر باحثة معاصرة(٦١)، فتصوير حياة الرسول (صلى الله عليه وسلم) ـ على الرغم من عدم موافقتنا عليها ـ فكرة جديدة تصور لأول مرة، بعد أن كان من المألوف كتابة وتصوير سير الأبطال والسلاطين والشخصيات التاريخية المذكورة في كتب التاريخ العام والخاص التي كانت تضم التصاوير لموضوعات دينية، وإن كان يمكننا القول إنها كانت نادرة بالنسبة لكثرة عدد التصاوير الأخرى.

أما تصوير حياة سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم) في مخطوط مكون من ستة أجزاء تحتوي

على مئات التصاوير، فأمر مثير، كما يؤكد تأكيداً قاطعاً وجود التصوير الديني في الفن الإسلامي الذي أهمله أغلب علماء تاريخ الفنون المشهود لهم بالجدية في البحث.

فنلاحظ في هذه التصاوير أنها قد صورت بأسلوب تركي ليس به أي تأثير فارسي، واتخذت الرسوم الآدمية صبغة أخرى فيها كثير من التبجيل، فظهرت على نحو من الوداعة والفخامة التي توحي بالجلال والرهبة، فبعدت أشكالها كلية عن الشخوص المصورة في المخطوطات التاريخية التي تشبه التماثيل الخشبية أو العرائس في دواوين الشعر.

وقد استطاع الفنان أن يصل إلى درجة كبيرة من الكمال الفني ببساطة تامة تجعلنا نشعر بالسمو الروحي. وقد عرف فن التصوير الديني في أواخر القرن العاشر الهجري (١٦م) ظاهرة جديدة وهي تصوير الشخصيات الدينية للمتصوفين، مثل جلال الدين الرومي، وغيره من صوفية العصر، ولكن هذا الاتجاه ظل محصوراً في عدد قليل من المخطوطات.

وهكذا تبين لنا من دراسة المدارس الفنية الإسلامية في التصوير أن هذه المدارس قد طرقت كل أنواع التصوير، سواء منها التشكيل التجريدي المتمثل في الفنون التجريدية كالخط والأرابيسك ـ والذي سنعرض له من أجل الوعي بفلسفته الروحية والجمالية خاصة أنه قد عبر تعبيراً عميقاً عن مبادئ الإسلام وقيمه الروحية ـ أو الفن التمثيلي في التصاوير الفسيفسائية والمنمنمات، والتي ذهبت في التشخيص والمحاكاة الذروة، حين أمن المسلمون غائلة الوقوع في التشبيه والتجسيم والذي كان يحول في صدر الإسلام دون الانخراط فيه، ولذلك لا نجده يزدهر إلا في العصور المتأخرة كما تمثل في التصوير الإيراني والتركي، وكما عرضنا له باستفاضة، في دراسة تلك الكتب التاريخية والمخطوطات العلمية التي سجلت هذا النوع من الفنون.

وقد تبين لنا أن المعايير الإسلامية والقيم الدينية كانت ذات تأثير لا ينكر في سيادة هذا الفن أو ذاك، في مختلف العصور الإسلامية. وإذا كان «بول فاليري» Valery أحد كبار نقاد الفن والجمال المعاصرين، حين يتحدث عن الجمال فيجده أثراً يبهر الإنسان، ويروعه، ويمكنه بصورة أكيدة من اكتشاف ما يجب أن يحب، وما يجب أن يكره، وما يجب أن يندهش منه، وما ينبغي أن يزيله، حتى يتمكن من إيجاد آيات فنية ذات قيمة عظمى.

فإذا كانت هذه رؤية فاليري، فإن الرؤية الجمالية العربية الإسلامية مستقاة من مختلف الفنون الإسلامية في شتى صورها وتجلياتها، لتنطق بأن المعيار المتبدي فيها هو ما ينبغي أن يعرف، وما ينبغي أن يحب، وما ينبغي أن يعبد «وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون».

ولقد استمدت الفنون الإسلامية التي نشأت في الشعوب التي انتشر فيها الإسلام من الماضي

العربي، مبلورا في الإسلام كل ما له أهمية وفعالية. إنها استمدت منه روحها، ومبدأها، وطريقتها في التعبير، واستمدت منه غايتها ووسيلتها إلى تحقيق تلك الغاية.

ولذلك يقول أحد الباحثين المتبصرين بالفن الإسلامي(٦٢) إن الفن الإسلامي قد احتاج في مجالات الفنون المرئية إلى مواد وموضوعات يصرف فيها جهده، وإنه قد أخذ هذه وتلك حيث وجدها، عند تلك الشعوب، ولكنه من الزيف والدهاء أن نشير إلى هذه العملية كما لو كانت (استعارة) لفنون تلك الشعوب، حيث نتحدث عن معنى الفن ومغزاه أو تاريخه أو فلسفته، إن الفن فن بمزية أسلوبه في التعبير وكذلك بمضمونه الجمالي وبطريقته في الإيحاء بالأفكار لا بالخامات التي يستغلها والتي تعد في الغالب لوناً من المصادفة الجغرافية.

ويتابع د. إسماعيل الفاروقي وهو في ذلك مصيب لكبد الحقيقة ـ إن الفن إنما يشكل وحدة فنية بسبب ذلك الأساس الوطيد وتلك الفلسفة التي يعبر عنها، وهو التعبير عن الإسلام من خلال الانتماء العربي وإن معطيات هذا الانتماء العربي هي التي طبعت النتاجات الفنية عند المسلمين جميعا بطابعها.

ومن هنا فبينما تقوم الفنون بممارسة نوع من التأثير الأخلاقي والإنساني على متلقي تلك الفنون يقف الفن الإغريقي وفن عصر النهضة بصفة خاصة بتوجيه الإنسان إلى التعظيم من شأن نفسه، وبتوجيه خياله وإرادته إلى أروع إمكانات التعرف إلى حقائق النفس البشرية، وهما يفعلان ذلك بتلقينه أعمق وأنبل الخصائص الإنسانية، وهي خصائص تبلغ عظمتها قدراً يجعلها في الشعور ممثلة لخصائص الذات المقدسة الأمل والهدف الأسمى للإنسان، فإن الفن الإسلامي قد حاول وأدرك نفس الغرض من نبل وإنسانية وتعرف إلى الذات، ولكنه إنما أدرك ذلك كله فقط بجعل الإنسان دائماً يشعر أنه في حضرة الذات الإلهية، وهذه الذات الإلهية دائماً مغايرة للإنسان وليس كمثلها شيء، وتلك هي المثالية الإسلامية التي ولدها الفن الإسلامي في نفوس المسلمين.

الهوامش

١ـ محمد نور الدين أفاية: التشكيل العربي وأسئلة الثقافة مجلة الوحدة العدد ٧٠ ص ١٣٤.
٢ـ انظر فتوى الشيخ محمد عبده وتلميذه رشيد رضا بمجلة المنار يوم ٣٠ ذي الحجة ١٣٣٠هـ وانظر تعليق الشيخ أحمد حسن الباقوري على فتوى الإمام في كتابه: تحت راية القرآن ص١١٣ دراسات إسلامية الطبعة الثانية عام ١٩٩٦م.
٣ـ د. ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي بين الحظر والإباحة مجلة عالم الفكر ج ٦ العدد ٢ الكويت، يوليو عام ١٩٧٥م.
٤ـ د. رتشارد إتنجهاوزن: الفنون والآثار الإسلامية ص ١٠٢، ترجمة محمد مصطفى زيادة مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٥٣م.
٥ـ د. ثروت عكاشة المرجع السابق.
٦ـ د.جمال محمد محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه، ص ١٢ مصر عام ١٩٦٢م
٧ـ د.وفاء إبراهيم: فلسفة فن التصوير الإسلامي ١٦ـ ١٨ الهيئة المصرية العامة ١٩٩٦م.
٨ـ السابق ص ١٨.
٩ـ صحيح مسلم ج ٦ ص ١٦٠.
١٠ـ د. جمال محمد محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه ص ١٨، ١٩.
١١ـ ضمن بحوث المستشرق اتنجهاوزن: في تراث الإسلام ج ٢ ص ٤٢٢ الكويت ١٩٨٨م.
١٢ـ سورة الرحمن آية ٢٢.
١٣ـ د.حسين مؤنس: المساجد ص١٥٣ ـ ١٥٤ عالم المعرفة، العدد ٣٧ الكويت ١٩٨١م.
١٤ـ السابق ص ٢٧٢، ٢٧٣.
١٥ـ Titus Burckhardt :Art of Islmam England 1976
١٦ـ راجع مصر الإسلامية الهيئة العامة للاستعلامات ص ٧٧، ٧٩.
١٧ـ انظر: إتنجهاوزن: الفنون والآثار الإسلامية ص ٨٨ ترجمة محمد مصطفى زيادة الأنجلو المصرية عام ١٩٥٣م.
١٨ـ إتنجهاوزن: التصوير عند العرب ص ٢٠ ترجمة د.عيسى سليمان وسليم التكريتي بغداد عام ١٩٧٣م وانظر:د.وفاء إبراهيم: فلسفة فن التصوير الإسلامي ص ٢٢ وما بعدها.
١٩ـ المسعودي: مروج الذهب ص ٩٦.
٢٠ـ د. جمال الدين محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه ص ٧٦، ٩٩ المكتبة الثقافية مصر عام ١٩٦٢م.
٢١ـ السابق ص ١٠٤ وما بعدها.
٢٢ـ Mustafa Ali : Gelibululu Manakib -I Hunerveran (Mans-Copy.Topkapi Museum Ed 1934) p .66
٢٣ـ د. نعيمة الشبستي: التصوير الإسلامي التركي، مجلة عالم الفكر ج ١٦ العدد ٣ عام ١٩٨٥.
٢٤ـ د. جمال الدين محرز: السابق ص ١٢٢.
٢٥ـ د.أحمد شوقي الفنجري: الإسلام والفنون ، ص ١٠٣ القاهرة عام ١٩٩٨م.
٢٦ـ إتنجهاوزن: التصوير عند العرب ص ١١٤.
٢٧ـ A.papadollo : Islama and Muslim Art, p111

٢٨- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي عالم المعرفة ص ٦ العدد ١٤- ١٩٧٩م.
٢٩- د.عادل قديح: حول البنية الجمالية للخط العربي، مجلة الوحدة، العدد ٧١ عام ١٩٩٠م.
٣٠- أنور الرفاعي: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ص ١٣٩، دمشق عام ١٩٧٧م.
٣١- السابق ص ١٠٢.
٣٢- إيتان سوريو: الجمالية عبر العصور الترجمة العربية ص ١٨٥، بيروت عام ١٩٨٢م.
٣٣- ل.بنيون L.Binyon, ولكنسون j.v.s jw, : تصوير المنمنمات الفارسية لندن عام ١٩٣٣م ص ١٨٩- ١٩١.
٣٤- إتنجهاوزن: تراث الإسلام ج٢ ص ٤٢٣.
٣٥- T. Armald: painting in Islam ,p 1 New york
٣٦- سورة القلم آية ١.
٣٧- سورة العلق آية ٣ - ٥.
٣٨- Ismail R.Al Faruqui : Islama and Art p.92 وانظر د.وفاء إبراهيم: فلسفة فن التصوير الإسلامي ص ٢٦.
٣٩- د. عفيف البهنسي: التصوير عند العرب ص ٩٣ - ٩٤.
٤٠- د.حسن ظاظا: العالم العربي ومشاكل الفن الحديث ص ٢٣٤، عالم الفكر ج٣ العدد٣ الكويت عام ١٩٧٢م.
٤١- د. إسماعيل الفاروقي: السابق ص ٢٢.
٤٢- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٩٢.
٤٣ - د. وفاء إبراهيم: فلسفة التصوير الإسلامي ص ٢٨.
٤٤- مارتان عام ١٩١٢
Martin :The Miniatur painting and painters of Persia , India and Turkey from 8th to 18th century, london ,1912
٤٥- بشر فارس: منمنمة دينية تمثل الرسول (صلى الله عليه وسلم)، من أسلوب التصوير العربي البغدادي منشورات المجمع العلمي المصري ج ٥١، مصر عام ١٩٤٨م.
٤٦- إتنجهاوزن: الفنون والآثار الإسلامية ص ٨٩.
٤٧- د. نعيمة الشبستي: التصوير الإسلامي التركي ص ٢٣٨ وما بعدها، مجلة عالم الفكر ج ١٦ العدد ٣ الكويت عام ١٩٨٥م.
٤٨- أسلوب يشبه رسم الخرائط المجسمة، وهو أقرب إلى التخطيط المعماري حيث تظهر طبيعة الأرض والمباني والطرق والحقول ومصادر المياه. وقد اكتشف هذا الأسلوب البيروني العالم والفيلسوف المسلم في القرن الرابع الهجري واستخدمه في علمي الفلك والجغرافيا.
٤٩- Atassoy ,Nyrhan :Turkish Minature painting p. 28
٥٠- Shoukine :La peinture Turque D, pers les Manuscrits illustres .p.111 . وانظر د. نعيمة الشبستي: التصوير الإسلامي التركي ص ٢٥٢- ٢٥٤.
٥١- Gray ,B:Persian Painting, P. 68
٥٢- د. جمال الدين محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه ص ٢٦- ٢٨ مصر عام ١٩٦٢
٥٣- المقريزي: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ج٢ ص ٢١٨.

٥٤- د. جمال الدين محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه ص ٣٣ - ٣٤.
٥٥- د. حسين مؤنس: المساجد ص ٢٧٣.
٥٦- د. جمال الدين محرز: التصوير الإسلامي ص ٦٧- ٧٣
٥٧- Brown p,:Indian painting under the mughal 1924 p,67
٥٨- السابق وانظر د.محمود إبراهيم حسين: الأنا الفاعلة في الفن والعمارة الإسلامية ص ١٩٠ - ١٩١.
٥٩- د. نعيمة الشبستي: التصوير الإسلامي التركي ص ٢٥٣ - ٢٥٥.
٦٠- Turkish & Islamic Art Mus NO1937
٦١- د. نعيمة الشبستي: التصوير الإسلامي التركي ص ٢٥٩- ٢٧٠.
٦٢- د. إسماعيل الفاروقي: نظرية الفن الإسلامي ص ١٥٠، ١٥١ المسلم المعاصر العدد ٢٥ الكويت عام ١٩٨١م.

الفصـــل السابع

الخط العربي والرقش (الأرابيسك)

الخط العربي والرقش (الأرابيسك)

«له شاهد إن تأملته ... ظهرت على سره الغائب»

الخط العربي:

إن الدين الإسلامي قد أولى أهمية فائقة للقراءة والكتابة وكأنهما من بعض متممات وعي الإنسان المسلم بدينه، ومن بعض مستلزمات تعميق إيمانه به، وفي القرآن الكريم غير آية قد جاءت على ذكر «القلم» تكريماً له «اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم» بل وحتى القسم به «والقلم وما يسطرون».

وإن النبي محمداً (صلى الله عليه وسلم) والخلفاء الراشدين، ومن تولى أمر المسلمين بعدهم لم يكفوا عن الحث على ذلك، فبالحرف العربي يدون وينتشر القرآن والإسلام، وبه تناقلت مشارق الأرض ومغاربها أحاديث الرسول، فخرج الخط بذلك عن مجرد كونه وسيلة تعبير وإيصال إلى غاية في التفاضل على غيره من الخطوط بتلك القدسية التي عززت من مكانته وأوثقت الصلة بين جماله ودلالته اللفظية والمعنوية، فهو كما يقول الإمام علي: «من أهم الأمور وأعظم السرور». وصار للمجيدين في صنعة الكتابة فضل الدالين على الخير والإيمان.

الأصل التاريخي للخط وتطوره:

يرجع أكثر من باحث أن الخط العربي الحالي منحدر من أصول سريانية (آرامية) عن طريق الأنباط، وفي «روح الخط» يرجع الخطاط «كامل بابا»، أصل الخط العربي إلى النبطي أيضاً وفي مقال تحليلي بعنوان «الكتابات القديمة» استعرض سيد فرج راشد(١) أصول الكتابة العربية

على ضوء النقوش المكتشفة وبين بدايات الخط العربي اعتماداً على ذلك، مفسراً ما جاء في نقوش «مدائن صالح، وحران، وأم الجمال» وخلص بعد ذلك إلى أن الكتابة العربية هي نتاج تطور الكتابة النبطية، وأنها تحمل كثيراً من مقوماتها وخصائصها في الأصوات والقواعد والمفردات، ومؤدى هذا كله أن الخط العربي نشأ ونبت في شمال الجزيرة العربية، ومن المرجح أن تكون الكتابة النبطية قد انتقلت إلى الكتابة العربية في القرن الخامس الميلادي(٢).

بينما يرى ابن خلدون في مقدمته أن الخط العربي نشأ في اليمن ومنها انتقل إلى الحيرة، ومنها إلى قريش، أي أنه يعود إلى الخط المسندي الحميري(٣). ومن مقارنة الخطوط القديمة، الجنوبية والشمالية، نجد بعض اللمحات والتشابه في بعض الحروف، ولذلك فالكتابة التي ظهرت في الجزيرة العربية، والتي أطلق عليها اسم خط الجزم، كانت وليدة تفاعل طويل، عبر رحلات التجار العرب بين الشمال والجنوب.

ولما كان الخط المسند أكثر صلابة وقساوة من الخط النبطي، فقد تراجعت الكتابة به، وخاصة أن هذا الآخر كان أكثر ليونة، والأسهل استخداما، ومنه استفاد عرب شبه الجزيرة قبل الإسلام وبعده في تطوير كتابتهم. ومن القساوة إلى اللين تطور الخط العربي، فقد ظهر الخط الكوفي المشوب بلمسات من زوايا الجزم، مع تطور كبير في رسم الحروف، مقتربين بشكل واضح من طريقة الكتابة النبطية حيث بدأت الحروف تلين منذ صدور الإسلام، حيث كان يكتب الوحي، وكذلك الرسائل بخط يميل إلى الصلابة مع شيء من اللين في بعض حروفه وهو شبيه بالكوفي، ويمكن أن نقول: إن الخط الكوفي المعروف قد تطور من هذا الخط، لأن معظم الحروف التي كتبت بها رسائل الرسول العربي (صلى الله عليه وسلم) والولاة المسلمين في صدر الإسلام كانت من هذا الخط(٤).

غير أن الميل نحو التسهيل والتوضيح في الكتابة جعل بعض الكتاب والخطاطين يطورون كتابة الخطوط بشكل لين تكثر فيه الانحناءات، وتقل فيه الزوايا الحادة، حتى بدأ يتمايز تدريجياً، خط أقرب إلى النسخي في عهد بني أمية، وخصوصاً بعد أن أصبحت الكتابات العربية في عهد عبد الملك وابنه الوليد.

ومما لا شك فيه أنه كان لعملية التعريب دور كبير في الاعتماد على تطوير الخط العربي. وفي هذه الفترة طور النسخي القديم، إضافة إلى تطوير الخط الكوفي أيضاً، بحيث أصبح هناك نوعان من الكتابة أو قلمان، كما يقول القدماء.

وفي عهد بني أمية ظهر بعض الكتبة الخطاطين، منهم خشنام، وخالد الهياج، وقطبة المحرر

وغيرهم من الذين جودوا في كتابة النسخي القديم، فظهرت أربعة أنواع هي: الجليل، والطومار، والثلث، والنصف. ويعتقد أن قطبة المحرر هو أول من أبدع في تطوير الخط العربي(٥).

وفي ذلك العهد أضيفت النقاط إلى بعض الحروف لتفادي اللحن الذي شاع بين الناس، وكان ذلك على يد أبي الأسود الدؤلي، استناداً إلى بعض الترقيشات القديمة (أي التنقيط). وفي العهد العباسي الأول انتقلت جودة الخط العربي من الشام إلى العراق، وأصبحت بغداد مركزا مهما لتطوير الخط العربي ثم انتقل مركز الحضارة العربية إلى القاهرة بعد سقوط الدولة العباسية، فأجاد الخطاطون في مصر، وأضافوا تحسينات كثيرة، فصار الخط على أيديهم في مستوى عال من الجودة والدقة(٦).

كما جود الخط في أماكن أخرى في المشرق والمغرب العربيين، فظهر الخط المغربي الذي نشأ في القيروان والأندلس الذي انتشر في الأندلس. فإذا توقفنا عند نوع من الخطوط العربية الهامة كالخط الكوفي، فإننا نجده خطاً غنياً في مضامينه الفنية والجمالية، ولعل غنى الخط الكوفي في سعة انتشاره وكثرة أنماطه وأنواعه التي تعود إلى تلك العاطفة الدينية التي يكنها المسلم للخط، والتي تدفع بالخطاطين باستمرار للإبداع فيه، والتذكير بكونه الخط الذي واكب ولادة الدين الإسلامي، وبدأت بأشكاله المزواة البدائية انتشار القرآن الكريم في أوائل سنوات الهجرة، ويوم أن اصطلح على تسميته بالخط الكوفي في فترة متأخرة، كان قد استتب أمره ضمن نسخ زخرفي رائع وذلك بدءاً من القرن الثامن الميلادي وإلى حين شهد أروع ازدهاراته في القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

ويرى «لنكس» الخبير في الفن الإسلامي بأن من الممكن اعتبار «الخط الكوفي إحدى الوسائل العظيمة التي استخدمت لنشر الدين الإسلامي في كل العصور» خاصة بعد أن انتدب كبار الخطاطين المسلمين أنفسهم للقيام بهذه المهمة الشريفة.

وقد شهدت فترة حكم المماليك في مصر تكريساً لا مثيل له في خط المصاحف والعناية بزخرفتها وعلى أيدي خطاطين ملمين بأصول الخط كابن الوليد، تلميذ الخطاط «ياقوت المعصومي»، والزخرفي أبي بكر صندل، وابن مبدور وغيرهم ممن أغنوا تلك الخطوط بما يحيط بها من زخارف على جانب كبير من الدقة والرهافة، وثمة زخارف مدت بأصولها إلى تأثرات خارجية سرعان ما أصبحت جزءا من الأرابيسك الإسلامي.

إن الخط العربي كشكل، كان طوال رحلته عبر القرون الماضية ملتقى حوار مستمر بين العلم والفن، يعمق وعينا بهندسته، ويرهف حسنا بجماليته، ويرغم العين على تتبع كل حرف من

حروفه وكيفية تداخل بعضها ببعض بما يغير مراكز اللوحة باستمرار فيخيل إليك «أنه يتحرك وهو جامد» وفي ذلك خصيصته التشكيلية الرائعة.

ويتميز الخط العربي بين الكثير من الفنون العريقة التي عرفتها حضارات العالم بكونه فنا متأكدا في أصالته التي شب عليها ونما فيها، وتشعبت عنها ضروبه الرائعة، وإذا كانت قد اختلفت بسبب بعض المؤثرات الخارجية والطارئة، فمسته بشيء منها، وبأثر من رحلته التي كان بديلاً عن حرف فهلوي وحرف أوري هندستاني، وحروف لغير أمة من الأمم، فإن ذلك لم يخرج مطلقاً عن مقومات أصالته التي انبثق منها واستقام له أن يكون فيها حرفاً عربياً، وأن ما اتسعت له من شعوب وأمم وأمصار اعتنقت الدين الإسلامي، فقد أغنت أشكاله، وطورت أنماطه وعززت من مناهج الأداء في خطه ورسمه.

وذلك من خلال الخصيصة الذاتية التي يتمايز بها الإنسان عبر التزامه الصارم بأحكام دينه، ومعايشتها واقعاً حياتياً متكاملاً ومتناسقاً، بحيث يكون لها أن تنتظم كل علاقاته الاجتماعية، وكل دقائق أمور دنياه وكبائرها، ولا عجب إذن من أن يحيط نفسه بكل ما يذكره بما عليه من واجبات مفروضة، وما يعمق إيمانه بدينه، مما أوسع للحرف العربي أن يقيم في كل مجال توفر له، سواء أكان ذلك في صفحة من كتاب أو لوحة جدارية أو مقطع من حائط مبني أو آنية معدنية أو زجاجية أو قطعة قماش، أن يقيم وهجه المتألق في آية كريمة أو حديث شريف أو حكمة أو بيت شعر يستظهر مكرمة خلقية، وأن يسعى دوماً لأن يكون حقيقاً بما يحمل من أمر في نشر فضائل الإسلام، فيبرز في أجمل صوره، وعلى مستوى ما كان الإسلام يؤكد الأهمية الكبرى لإشاعة القراءة والكتابة، وكأنهما من بعض متممات دين المسلم، حتى بلغ على حد قول الصحابي عكرمة بن أبي جهل.. «فداء أهل بدر أربعة آلاف، حتى إن الرجل ليفادى على أنه يعلم الخط، لعظم خطره وجلالة قدره».

لقد كان الحرف العربي يتأكد في ضمير الإنسان المسلم في بعد قدسي جدير بإحاطته بكل ما يعزز مقامه، وبقدر ما كان الإسلام يكبر من دور العلم والعلماء، كان كل ما يمت بصلة إلى الكتابة والقراءة كسبيل للعلم، قد أصبح ضرباً من الإدلال على عمق الإيمان، وذلك ما يستبطنه قول النبي الكريم في أن «من وقر عالما فقد وقر ربه»(٨).

ومن هنا تفاوتت خطوط الشعوب الإسلامية في الاهتمام باللغة العربية من ناحية وبتجويد وإبداع أنواع من الخطوط العربية من ناحية ثانية، ولم يتناول أحد من الشعوب الإسلامية الخطوط العربية المجودة مثلما تناولها الفرس أولا ثم الأتراك من بعدهم، لقد أصبح الحرف

والقلم ويد الإنسان تعني خفقات في الايقاع الجميل داخل النفس المبدعة، إيقاع له رنين وجدان وله وميض إلهام، طرح باطني لعبقرية يد إنسان شرقي خلقها الله، ولها حساسية غيبية أمسكت بالقلم لتجعل من الحروف العربية صدىً مسموعاً للجمال والجلال من خلال أعمال كبار الخطاطين الفرس والأتراك.

لقد ظهرت مدرسة جديدة بالغة الأهمية غيرت مفاهيم التجويد والتحسين وجعلت للحروف مذاقاً فنياً له صورة بصرية موضوعية، وله صورة سمعية تتردد خفقاتها داخل الحروف وفي ذات المجود المبدع ومن ثمة داخل نفس المتذوق.

كانت البداية حين طرح المجود الفارسي أنماط الشكل التقليدي الذي كان له التزام جوهري يتتبع أسلوب ابن مقلة وابن البواب وأخذ نفسه بتصور للحروف مختلف، وبمعادلة جديدة مصدرها إحساس بنفسه وبقيمته وما يمكن ان يبدعه وما يكتشفه ويتعرف عليه من علاقات بين الشكل الخارجي للحروف والذات الإنسانية(٩)

حينئذ انبثق مذاق رفيع جعل الحروف العربية وقواعدها الخطية ليس مجرد نقل للشكل يقتضي مراعاة الفروق الدقيقة لنسب الحروف ووزنها الشكلي بل أصبحت الغاية القصوى لديه مراعاة الفروق الدقيقة لنسب الحروف مع ما تسره من مضمون روحي، أي أن الخطاط المجود العبقري أخذ يلتمس أنماطا جديدة غير معروفة طرح من حروفها الموزونة تعبيراً روحياً جعل من الخطاط صوفياً متمرساً من أرباب الأحوال والمقامات، يفيض قلبه ولسانه ويده بحب الله، فأكثر من كتابة لفظ الجلالة في خط مميز جميل ليتقرب به رتبة من الله.

فلقد كان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة في العالم الإسلامي عامة وفي إيران خاصة لانشغالهم بكتابة المصاحف(١٠) التي هي «كلمة الله ويد الإنسان»(١١). ومن تلك العوامل التي رأى فيها «مارتن لنكس» الأخصائي في الخطوط العربية سببا مهما في إثراء الخط العربي، الإحساس بضرورة التماثل والمواءمة ما بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة، فإذا كانت الأولى روحاً فلتكن الثانية الجسم المجسد لجمال الروح.

وهو ما نبه إليه ياقوت المعصومي بقوله: «إن الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية» ويكون للعين ما للأذن من وله بها، وتماثل في الإبداع المتبادل بينهما، حتى صار المتعلمون من المسلمين يتفاضلون بجمال خطوطهم وحسن كتابتهم، كما يتفاضلون بعلو مراتبهم في العلوم والفنون والآداب.

وكان لمدارس الخط من العناية ما يوشك أن يكون لمثيلها في الأدب واللغة، وكان على الخطاط أن يوسع في قراءته في الدين والحكمة والأدب والشعر ليختار من الكلام ما هو حقيق

للإبداع في خطه.

وإن هذه المواءمة ما بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة اللتين تقدستا بكونهما حملتا القرآن الكريم هدى للناس، أفردت كل نوع من أنواع الخطوط للإيفاء بغرض من الأغراض وخصته باستعمالات معينة راح يتطور من خلالها ويسعى لإبراز محتواها ودلالتها المعنوية، فلكتابة المصاحف والشعر والحكم خطوطها، وللدواوين خطوطها أيضاً.

وحسب الخط الكوفي دوره في إيضاح ذلك بما كان لكل نوع من أنواعه ما يخصه بتوجه معين «فالكوفي التذكاري».. «والكوفي المصحفي».. «والكوفي البسيط» بينما تحول «الكوفي المورق «الذي شاع على أيام الفاطميين، فعرف بالتوريق الفاطمي، و«الكوفي المخمل» و«الكوفي المضفر» و«الكوفي الهندسي».. إلخ إلى تأكيد النوازع التزيينية تبعا لتطور الواقع الاجتماعي وتعمق الحس الجمالي..وقل مثل ذلك بالنسبة للخط «الديواني» و«الثلث» انطلاقاً من أشكالهما الانسيابية، وإلى أعقدها في طغرائية السلاطين العثمانيين وما تفرع عنها من تشكيلات تجريدية على جانب من الغنى الأدائي، انتهاء بالرسم بواسطة الكلمات لتتخذ صورة أسد أو جمل أو إبريق أو طائر، عبر ثلاثة أبعاد ومستويات متداخلة، فظاهرها صورة تشخيصية ومحتواها جملة ومؤداها خطوط(١٢).

إن مكنون هذه الوشائج المترابطة التي صنعها الخط العربي، قد طرحت نفسها على شعب آخر من المسلمين نزل تجويد الخط العربي في أنفسهم كما لم ينزل على أحد من غيرهم من قبل. يقول الأستاذ «أوغور درمان»: «إن في العالم الإسلامي مثلاً سائداً يقول: نزل القرآن في الحجاز وقرئ في مصر وكتب في استانبول والواقع أن معجزة القرآن كتحفة فنية لم تنعكس على الورق إلا في استانبول وكذلك اللآلئ من أحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) لم تكتب مثل حبات اللؤلؤ إلا في هذا البلد أيضاً(١٣).

وليس في هذا الكلام أي مغالاة، لأن من بين الشعوب الكاتبة بالعربية ـ قبل أن يلغي الأتراك الكتابة باللغة العربية حين تولى كمال أتاتورك دولتهم الحديثة واستعاض عنها بالحروف اللاتينية ـ أبدع الأتراك مدرستهم التي كان لها الدور الكبير في تحسين الخطوط وتجويدها وابتكار الحسن والجديد فيها.

إن الإدراك الحقيقي للكلمة المجودة ـ كما يقول باحث معاصر(١٤) ـ عند الخطاط التركي كانت لديه إحساسا ذوقيا وحدسيا لأن حروف العربية قد أصبحت لديه تحمل في شكلها معنى، والتعرف على هذا المعنى إنما يتأتى وميضاً يصل مباشرة إلى رؤية جمالية.

فالتصور الذي نشده المجود التركي في البسملة بالخط الجلي أو النسخ أو التعليق أو الديواني وأراد أن يبرزه قدر المستطاع وأن ينقله أمامنا في أداء محكم حسب قواعد التجويد المثالي لحروف البسملة التي أصبحت من خلال كتابتها بخطه المحكم لا تمثل شكلا غائبا ولا رمزا مبهما إنما تمثلت حروفاً عربية قائمة في الحيز ولها وضع جمالي متحرك ينعكس بطبيعته داخل نفوسنا ليصبح ترديدا للمعنى الصوفي للعلاقة التي تربط بين الإنسان وبين بسم الله الرحمن الرحيم.

أبو حيان التوحيدي والخط العربي:

ولا ينبغي أن ننسى أنه كان لجهود بعض الأدباء دور كبير في الحفاظ على هذا الفن العربي وتطويره مثل ذلك الدور الذي لعبه أبو حيان التوحيدي، فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، كما يقول عنه ياقوت في معجمه.

ولو كان التوحيدي يعلم أنه أول من وضع أسس علم الجمال عند العرب، بل إنه أول ناقد عربي، لما أقدم على هذه الفعلة الحمقاء، إذ أحرق ـ وهو في العقد التاسع من العمر ـ كل آثاره، وأتلف كل كتبه ومخطوطاته التي أبدعها طوال سنوات العمر المديد، وانصرف بعدها إلى الزهد والورع والتصوف. فالرجل كان فناناً ناقداً، وفيلسوفاً مبدعاً، وخطاطاً بارعاً، وهو أديب حكيم، وصوفي جميل. وعلى الرغم من أن الوراقة (أي نسخ الكتب) كانت مهنة كبار الكتّاب في عهده، فإنه لم يصب من ورائها مركزاً مرموقاً، ولا جاهاً أو رفعة، حتى إن المتتبع لسيرته يكتشف بسهولة: «أن المسافة بين جبروت عقله، وتهافت شخصيته شاسعة جداً، حتى ليصعب على قارئه، أن يدرك اجتماع هاتين الشخصيتين المتضاربتين: فكر حر قوي ونفس متهالكة متخاذلة»!!(١٥).

وهذا ما دفعه إلى إحراق كتبه تحت وطأة شعور الخيبة والأسف، لهذا عاش فقيراً، ومات غريباً مجهولاً(١٦). وكان التوحيدي وراقاً، فمن الطبيعي أن يكون حسن الخط بارعاً فيه، عارفا بفنونه وأنواعه، وقد ورق لزيد من رفاعة، واستكتبه الوزير ابن العارض كتاب «الحيوان» للجاحظ، وكان حسن الإمام بعلم الخط قديراً على ضبطه، وقد نسخ له رسالة لأبي زيد البلخي وقد سأله ابن عباد أن ينسخ له ثلاثين مجلدا من رسائله.

ولشدة حبه للخط العربي ألف فيه رسالة ربما تكون من أقدم ما ألف في العربية عن الخط العربي.. وزاد على تجويده للخط وتزيينه، وزخرفته، وقدرته على ضبط النسخ، وسلامته مما يدخله الوراقون من تصحيف وتحريف(١٧). أي أنه كان دقيقاً ومدققاً فيما ينسخ من نصوص، ولم يكن يحتاج إلى مراجعة من أحد لتصحيح ما يكتب.

وتقع رسالة التوحيدي في علم الخط في ست وثلاثين صفحة(١٨)، وهي من أوائل المراجع

التي وضعت قواعد للخط ووصفاً لخطوط بعض معاصريه، وقد عدد لنا التوحيدي أنواع الخطوط العربية وأقسامها في زمانه فقال: «كانت العبرة في زمانهم قواعد الخط الكوفي بأنواعه، وهي اثنتا عشرة قاعدة: الإسماعيلي، والمكي، والمدني، والأندلسي، والشامي، والعراقي، والعباسي، والبغدادي، والمشعب، والريحاني، والمجرد، والمصري، فهذه الخطوط العربية التي كان منها ما هو مستعمل قديماً، ومنها قريبة الحدوث، أما هذه الطرائق المستنبطة فهي مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت(١٩).

وجاءت رسالة التوحيدي عن الخط متضمنة كل ما يتصل بهذا الفن من مقولات ونصائح وتوجيهات، وكل ما يتعلق بأسرار فن الخط من أدوات وطرق للكتابة. وقد أورد في رسالته أقوال الأقدمين من الفلاسفة والكتاب والمبدعين عن الخط العربي.

إذ إن العرب أكدوا أهمية فن الخط أنه يحمل خصائص الجمال المجرد، فقد تضافر الرقش العربي وهو الفن الزخرفي مع الخط العربي في تحديد شخصية الفن العربي . يقول «هاشم بن سالم» في الرسالة: «..قد تكون صورة المداد في الأبصار سوداء، ولكنها في البصائر بيضاء».. أي أن رؤية الفن تتم بالبصيرة وليس بالبصر فقط.

ويقول ابن المقفع عن القلم: «بريد القلم يخبر بالخير، ويجلي مستور النظر، ويشحذ إكليل الفكر ويجتني من مشقة ثمرة الغيرة والعبر». ويعرف أبو حيان التوحيدي الجمال فيقول: «إنه كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس». وفي الرسالة يضع أبو حيان شروطاً للخط الجميل فيقول: «.. والكاتب يحتاج إلى سبعة معان: الخط المجرد بالتحقيق، والمحلى بالتحديق، والمزين بالتخريق، والمحسن بالتشقيق، والمجاد بالتوفيق، والمميز بالتفريق».

وتنفرد رسالة التوحيدي في الخط بتفسير هذه المعاني، فيقول: «أما المجرد بالتحقيق: فإبانة الحروف كلها منثورها ومنظومها، وأما المراد بالتحديق: فإقامة الحاء والخاء والجيم وأشبهها على تبييض أوساطها. أما المراد بالتحويق: فإدارة الواوات والفاءات والقافات. أما المراد بالتخريق: فتفتيح وجوه الهاء، والعين والغين. أما المراد بالتعريق: فإبراز النون والياء مثل عن وفي ومتى. أما المراد بالتشقيق: فتكنف الصاد والضاد والكاف..ما يحفظ عليها التناسب والتساوي. فالخط في الجملة كما قيل هندسة روحانية بآلة جسمانية. أما المراد بالتنسيق: فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها. أما المراد بالتوفيق: فحفظ الاستقامة في السطور من أولها إلى آخرها. أما المراد بالتدقيق: فتجديد الحروف بإرسال اليد واعتمال سن القلم . أما المراد بالتفريق: فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض، وملابسة أول منها لآخر ليكون كل حرف

منها مفارقا لصاحبه بالبدن، جامعا بالشكل الأحسن»(٢٠).

ولا ينسى التوحيدي أن يحدثنا في رسالته عن أنواع الأقلام وطرق بريها وقطعها، فيقول على لسان أحد أرباب المهنة: «خير الأقلام ما استمكن نضجه في جرمه، وجف ماؤه في قشره، وقطع بعد إلقاء بزره، وصلب شحمه، وثقل حجمه». أما بري القلم فيرى التوحيدي أن له أربع طرق هي: الفتح والنحت والشق والقط.

أما القلم فهو أنواع؛ منه الفارسي والبحري والنبطي، حسب نوع القصبة.

أما مبادئ تعليم الخط، فيحدثنا بها التوحيدي على لسان إبراهيم بن العباس مخاطبا غلامه: «وليكن قلمك صلبا بين الدقة والغلظة، ولا تبره عند عقده، فإن فيه تعقيداً للأمور، ولا تكتب بقلم ملتوٍ، ولا ذي شق غير مستوٍ، واجعل سكينك أحدَّ من الموسى وأجود الخط أبينه»(٢١).

ولا ينسى أيضاً التوحيدي في تذكيرنا أن «الخط هندسة صعبة، وصناعة شاقة، لأنه إن كان حلواً كان مدوراً وكان غليظاً». وفي موقع آخر يقول: «إن للخط الجميل وشيا وتلوينا كالتصوير، وله التماع كحركة الراقصين، وله حلاوة كحلاوة الكتلة المعمارية».

والتوحيدي في رسالته عن الكتابة يثير مشكلات كمشكلات هذا العصر في الفن وفي قواعده، وأهمها وحدة الفنون، فهو إذا تحدث عن حسن الخط وعن دور القلم، فإنما يتحدث عن الفن بصورة عامة، وذلك أنه كخطاط ووراق، وكأديب مبدع، لا يستجلب أمثلة ولا تدور أفكاره إلا من معين مهنته وفنه(٢٢).

ولم ينس التوحيدي فضل السابقين كابن مقلة (٢٧٢ ـ ٣٣٦هـ) الذي كان أول من كتب الخط البديع الذي تطور بعد ذلك إلى خط النسخ، والذي قال عنه «مستقيم زاده» في كتابه «تحفة الخطاطين»: «إنه مقلة حدقة الزمان، وهو ذلك الأكاديمي الذي منهج لنا الخطوط العربية، وضبط نسب حروفها وحدد شكلها وأحكم العلاقات الهندسية التي بينها حتى أصبحت علما له مناهج مدرسية محكمة، وهو الذي اعتمد عليه القلقشندي في كتابة مادته عن الخط العربي في موسوعته العلمية التاريخية المؤلف في مصر عام ٦٨١هـ وقال عنه «هو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها، وعنه انتشر الخط في مشارق الأرض ومغاربها»(٢٣).

ولمكانة ابن مقلة بين معاصريه، كأستاذ ومقنن فنون الخطوط العربية وجدنا التوحيدي يذكر في رسالته ما رواه عن الزنجي: «أصلح الخطوط وأجمعها لأكثر الشروط فاعلية أصحابنا في العراق»، فقيل له ما تقول في خط ابن مقلة، قال: «ذلك نبي فيه، أفرغ الخط في يده، كما أوحي إلى النحل في تسديس بيوته»(٢٤).

أنواع الخط العربي وخصائصه الجمالية:

يعتبر الفن الإسلامي، الفن الوحيد الذي اتخذ من الخط عنصراً زخرفياً مهماً، ولعل مرجع ذلك، ما أصدره خلفاء الدولة الأموية من أوامر صارمة، جعلت الكتابة على الطراز (أي النسيج والورق) أمراً ضرورياً. ولذلك تطور الخط العربي بسرعة، واتخذ له أشكالاً زخرفية متنوعة، وأسماء فنية متعددة، على الرغم من بساطة نشأة هذا الخط وبدايات تكوينه.

ويرجع إخوان الصفا وخلان الوفاء، في رسالتهم السابعة عشرة(٢٥) خط الكتابة إلى الخط المستقيم والقوس، يقولون: «ثم اعلم أن أصل هذه الحروف كلها، والخطوط أجمعها خطان لا ثالث لهما، ومن بينهما وعنهما تركبت هذه الحروف حتى بلغت نهاياتها، وذلك من الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة، والخط المقوس، الذي هو محيطها». وأوضح «القلقشندي» في كتابه «صبح الأعشى» أن «هندسة الحروف العربية معتمدة كذلك على الخطوط المستقيمة والمقوسة بمختلف أوضاعها»(٢٦).

ولعل أقدم الخطوط العربية هي تلك الخطوط التي تفاعلت ـ كما ذكرنا ـ في جزيرة العرب من شمالها إلى جنوبها، حتى ظهر الخط العربي القديم الذي وجد قبل الإسلام، ثم انتشر بعده، وأخذ بالتطور والتنوع حتى صارت له أسماء عديدة، أو أقلام عديدة، وأصبح يطلق عليه أسماء المدن التي كانت تسود فيها: كالمكي والمدني والشامي والكوفي، وغيرها. غير أن تطوراً آخر بدأ يدخل في تنويع الخطوط، وهو التنويع الحاصل من تغيير حجم القصبة (القلم) ونوعها، ونوع الورق، والمادة المكتوب عليها. ومن هذه الأقلام التي طورت منذ العصور القديمة: الطوبار ومختصره، والثلث، وخفيف الثلث، والرقاع، والمحقق، والغبار.

وقد قام الوزير ابن مقلة، الذي ذكرناه، ومعه أخوه أبو عبيد الله، بوضع هندسة للحروف العربية وكانا قد تعلما الخط من شيوخهما السابقين، حيث كانت تسود خطوط لينة غير كوفية(٢٧). وجاء بعدهما ابن عبدالسلام الذي قام بتنقيح بعض الحروف وطور في رسمها. وصارت بعد ذلك قواعد وأسس خط الثلث على طريقة ابن مقلة ثابتة وواضحة، ولا تزال المتاحف، وخاصة التركية منها، تحتفظ بنماذج عديدة من كتاباته(٢٨).

واستمر تنوع الخطوط حتى بلغ عددها واحداً وعشرين قلماً. أهمها: الرقعي ـ النسخي ـ الثلث ـ الريحان ـ الديواني ـ الجلي ـ الفارسي ـ الكوفي. وذلك منذ أواخر العصر العباسي والفاطمي ثم العثماني، وكان تطوير الخط في المغرب والأندلس مسايراً لتطوره في المشرق، مع بعض التغييرات في أساليب استخدام الأقلام، وكان للخط العربي أهمية كبرى في حفظ التراث

العربي والإسلامي، إضافة إلى أهميته كعنصر تزييني، وخاصة الكوفي والثلث، وفي هذا المجال، ظهر للكوفي أكثر من خمسين شكلاً، في مختلف أرجاء الوطن العربي والبلاد الإسلامية.

لقد كان «الخط العربي وسيلة للعلم، ثم أصبح مظهراً من مظاهر الجمال يفور بالحياة، ويجري فيه السحر، وما زال ينمو ويتنوع ويتعدد حتى بولغ في أساليب التحويرات الجريئة.. فاعتبروه بهذه التحويرات نوعاً، وقد بلغت الأنواع نحو ثمانين نوعاً، وهذه بطبيعة الحال ترف فني لم تبلغه أية أمة من الأمم»(٢٩). ولا ننسى أن الحروف العربية تمتاز بأنها تكتب متصلة أكثر الأحيان، وهذا يعطي للحروف إمكانيات تشكيلية كبيرة، دون أن يخرج عن الهيكل الأساسي لها، من حيث تراصف الحروف وتراكبها وتلاحقها. كما أن المدات بين الحروف والتي يمكن بها في بعض الحروف مثل (ب، ق، س، ش) وغيرها أن تأخذ دوراً في إعطاء الكتابة العربية تناسقاً ورشاقة عندما تكون هذه المدات متقنة وفي مواضعها الصحيحة.

ويمكن أن نلاحظ أن طريقة الوصل بين الحروف تختلف من نوع إلى آخر من أنواع الخط العربي، كما في الكوفي، والنسخي، والثلث، والديواني، والفارسي. وهذا الاختلاف ناتج عن الأسس المتبعة في كتابة كل خط من هذه الخطوط،حيث نجد الزوايا والخطوط المستقيمة سائبة في أنواع الكوفي. ونجد الأقواس والزوايا في كل من النسخي والثلث، بينما تكون الأقواس الرشيقة والمدات الانسيابية لوصلات سماكات مختلفة في الخط الفارسي لتعطي للحروف المتباينة في عرضها تناغما موسيقياً رائعاً.

ويقول باحث: «إن مجموع حركة الخط وما يتولد عنه من إشباع موسيقي مطابق لشاعرية مرئية ساعية نحو اللامرئي، كل ذلك يحدده النص بالنسبة ليد الخطاط الراقصة»(٣٠). يضاف إلى ذلك الغنى الذي يمكن أن يضيفه التشكيل والزخرفة الملحقة بالحروف، فعلامات الفتح والكسر، والضم، والسكون، والتنوين، والمد والإدغام (الشدة)؛ كلها عناصر تزيينية زخرفية لا غنى عنها، لإتمام التناسق، وملء الفراغات، إضافة إلى ضبط الكلمات وصحة قراءتها. وذلك في خطوط النسخي، والثلث، والديواني المحلى. وللزخرفة، أيضاً، دور كبير في جماليات الخط الكوفي، حيث تضيف إليه، وإلى الخطوط السابقة، نوعا من الأبهة والفخامة(٣١).

وثمة مؤثرات عديدة كان لها دورها المعزز لتطور الخط العربي، ومن تلك ما اختزن هذا الحرف من قدرة متميزة على التشكل والتنوع باستمرار، ومرونة انسيابية طيعة استجابت لنوازع الخطاطين المسلمين الإبداعية، واستحداثهم لضروب مختلفة من الأنماط الكتابية، ووفرت لهم الحرية على استخدامه كعنصر تشكيلي بصري، تتوزعه الخطوط المستقيمة حيناً والزوايا الحادة حينا، بإيحاءات

تعبيرية مستفيضة من تلك الخطوط، وقد يستدير على نفسه بانحناءات لا تخلو من إيحاءات حية عاطفية، وقد يستضيف الزخارف المتنوعة في أحيان أخرى ضمن ترابط انسجامي متكامل.

ومع كل محاولة في الجدة كان يخترع قلم، ويستنبط اسم جديد لخط جديد، وتفرد صفحات لقواعد ولوازم وأرجوزات، حتى نيف أسماء الأقلام على ثمانين قلماً، لكل منها أداؤه المحدود به، وفي رسالة التوحيدي السابقة يذكر من أنواع الخط الكوفي وحده، والتي شاعت على أيامه، اثني عشر نوعاً، وما عف عن ذكر أسمائها كثير، لم ير فيها أهمية تستوجب ذكرها.

وكان بين الخطاطين من زاوج بين ضربين من الخطوط المتقاربة، وخرج منهما بخط جديد كما هو الحال مع خط «التئم» أو التوأم المنسوب لأصله «المدني». وكان الخط الكوفي يقف في صدارة الخطوط المتميزة بقدرتها على التأليف المستمر فيه، والإبداع في أشكاله، لكثرة زواياه وأقواسه وحسن انسجامه مع الزخارف المضافة إليه، وكان لخط «الثلث» لحد ما مثل هذه الخطوط بعد أن انتشرت كتابة المصاحف الكريمة به، ومثل ذلك بالنسبة لخط «الديواني».

ويوم أن شاع الغموض في بعض كلام الخاصة كالمتصوفة، كان الخط رديفاً له في الشكل المنطوي على ذاته والذي لا يهب سره بسهولة إلا من حيث هو شكل ظاهري.. وفي أحيان في حرف أو جزء من حرف اتخذ له شكلا، حيث يقف «الألف» كالسيف رهيف القامة، وقد اعتلته قبضته أو حيث تصير نهايات بعض الحروف مناقير معقوفة لصقور، وهكذا يصير للكلمة ما يطرحها بعداً في الرمز، كمفردة الشاعر حين تمد بنفسها إلى أكثر من غرض في الدلالات الإيحائية أو الإيمائية(٣٢).

إن صياغات الحروف العربية، صارت عند الفنان المسلم إشارات شاعر هائم أخذ به الحال فتجلى الشوق ذوقاً في أشعاره مترنماً بحب الله، وأن هذه الحروف قد أصبحت مكاشفات صوفي متعبد ترنح بمجاهدات قلبه همسات ابتغى بها القرب من الله، أو أن الخطوط العربية قد أصبحت كتابات وابتهالات لبستاني همس من فوق رياض الأشواق لله.

الخط العربي في الدراسات الحديثة:

لم يزل الخط العربي حتى يومنا هذا يستقطب اهتمامات متزايدة من قبل العديد من الباحثين والدارسين: فقد جمع إلى دلالته اللغوية وعلاقته الوثيقة بعلوم اللسانيات، بعدا فنيا غرافيكيا بحتا، وقيمة زخرفية لا مجال للنقاش في أهميتها، لذلك كثرت الدراسات والبحوث حوله وتنوعت وتشعبت، مستفيضة بوصف وتحليل دلالته وأبعاده، فاستطاعت الإحاطة بالكثير من جوانب هذا الفن.

وقد حاكت بعض الدراسات الخط العربي ـ وأكثرها باللغتين الفرنسية والإنجليزية ـ كفن غرافيكي صرف مواز في الأهمية للفنون الغرافيكية الأخرى أو يتعداها بقليل. وبصفته عنصراً تزيينياً، دخل من خلال وظيفته هذه في عملية تزيين الفنون الصغرى Artminems والكتب أو أنه زين المساجد والأضرحة بكتابات قرآنية أو أحاديث نبوية، بهدف «تلقين» الحشود المؤمنة لهذه التعاليم.

وقليلة جداً هي الدراسات التي أشادت، ولكن بالكثير من الاختصار، إلى ريادة هذا الفن في المجالين العربي والإسلامي وموازاته في الأهمية للفنون المهمة الأخرى كالعمارة والزخرفة Arabesque والمنمنمات، مثل دراسة الباحث اليوناني السكندري «بابا دوبلو»(٣٣) بالفرنسية، حيث اعتبر الخط العربي فناً رائداً أو أساسياً Artmajeur وذلك على عكس موقع الخطوط لدى العديد من الشعوب الأخرى. لكن هذه الدراسة رغم أهميتها، لم تستطع أن تشير إلى الموقع الكبير الذي احتله الخط العربي على الصعيد التشكيلي والجمالي باعتباره أحد أهم الفنون العربية التي أخذت من التاريخ العربي الإسلامي الموقع الأكثر أهمية بالقياس للفنون الأخرى، وذلك عائد إلى أن الباحث أراد أن يحول الأذهان نحو المنمنمات، معتقداً أنها قاعدة ومنطلق للتصوير العربي والإسلامي، وأنها تعتبر ثورة في الرسم والتصوير على الصعيد العالمي، سبقت ثورة الفن الحديث بثمانية قرون، لذا فقد أولت دراسة «بابا دوبلو» الأهمية الرئيسية للمنمنمات.

أما «بوركهارت»(٣٤) فقد أشار بتنويه إلى الأهمية الفنية للخط العربي فاعتبره «أيقونة العرب والمسلمين» بل إنها الدراسة التي استفاض صاحبها بذكر أهمية اللغة العربية وأثرها على الفنون الإسلامية وتطورها، لكنها قصرت جهدها على تحليل دلالات الفن الإسلامي ورموزه، فأكدت على العمارة ودرست جوانب الفن العربي ـ الإسلامي الأخرى كالزخرفة والفنون الصغرى، لكنها لم تعط الخط العربي الأهمية اللازمة من حيث قيمته التشكيلية والجمالية(٣٥).

أما «أوليج جرابار»(٣٦) فقد أولى اهتمامه الرئيسي لفن الزخرفة الإسلامية، واعتبر الخط العربي جزءاً متمماً لهذه الزخرفة يلعب نفس الوظيفة الرمزية والتزيينية أو يضفي عليها سمة رفعة «الكتاب المقدس» إلخ.

أما كتاب «عبد الكريم الخطيبي»(٣٧) و«محمد سيجلماسي» فقد استطاع أن يدرس الخط العربي بمنهجية موازية لتطور الفنون التشكيلية الحديثة، فأكد على ريادة هذا الفن من خلال تضمنه للكثير من القيم الجمالية البارزة والهامة، لكن الدراسة التي اعتبرت الخط العربي فناً فريداً ليس من الجائز التأكيد على أولويته التشكيلية، فجماليته متأتية من كونه فن «الخط العربي»

وليس شيئاً غير ذلك، على الرغم من استعمالاته المتعددة.

وفرادته تلك متأتية من ارتكازاته المعقدة باعتبار أنه في نفس الوقت فن اللغة العربية، وفن غرافيكي، رموزه دالة على بنية اللغة في عمقها التاريخي ودلالاتها الاجتماعية، وتنويعاته التأليفية الفنية المستمدة من أهمية اللغة العربية، وخاصة أهميتها كلغة مقدسة باعتبارها لغة القرآن، فرفعة هذا الفن مستمدة من رفعة هذه اللغة، ولذا فقد رفضت الدراسة الاعتراف بقيمة الخط العربي التصويرية والتجريدية الصرف بالقياس إلى المدارس الفنية المعاصرة في التصوير.

ومن هنا وعلى الرغم من الجهد الكبير لتلك الدراسات، والذي حاولت فيه أن تنبه إلى الأهمية التشكيلية والجمالية للخط العربي، وقد حاولت ان تبني فهمها على أساس منهجي حديث لنمط التطور الهائل والتبدل السريع الحاصل في مجال اللوحة التشكيلية العالمية والتي بدلت في فهم مستويات هذه الفنون، إلا أن بعض هذه الدراسات ظلت قاصرة جزئياً عن تحليل الجوانب المتعددة لنمو الفهم الجمالي لبعض الفنون الشرقية مثل الخط العربي، على الرغم من الدراسات المستفيضة للمنمنمات والزخرفة العربية.

ويرجع الباحث د.عادل قريح (٣٨) السبب إلى أنه يمكن إقامة مقارنات بين المنمنمات وبين الفن الكلاسيكي المسيحي أو فن الأيقونة الشرقي، وإن تمت محاكمتها على أسس جمالية حديثة فيما يختص بمسألة التأليف الفني والترميز اللوني، أو الذهنية التي حكمت مسألة التوجه الفني.

كما أمكن إقامة مقارنة مدهشة بين الزخرفة العربية والتجريد المعاصر فيما يختص بتقسيم المساحات اللونية أو التأليف الهندسي الموازي للتجريدية الهندسية أو البنائية إلخ.. وأعيد تحليل الفلسفة الجمالية العربية والإسلامية الحديثة انطلاقاً من هذين الفنين معتبرين الخط العربي فناً تكاد تنتفي فيه السمة الفردية أو المسحة الذاتية، على الرغم من بروز خطاطين رائدين وفنانين عظام في هذا المجال!!

الخصائص التشكيلية والجمالية للخط والزخرفة:

تتجلى هذه الخصائص في الخط والزخرفة العربية عبر عناصر ثلاثة هي: وحدات العمل الفني، والعلاقات بين الوحدات، والتأليف (أي شكل اندراج الوحدات في علاقاتها على الحامل المادي).

أ ـ وحدات العمل الفني: وحدات العمل الفني محصورة عدداً، سواء أكان المقصود بالتخطيط القرآن، أم الآية القرآنية أم الكتاب الطبي أو العلمي، أي أن الخطاط، كما يقول أحد الباحثين(٣٩) يعود إلى موضوع يتقيد به، لا بل يتحدد جهده الفني بتأدية هذا الموضوع على

أحسن وجه. هو يتبعها وفق نسق تفرضه عليه بالتالي من اليمين إلى الشمال، اتباع سيرورة الحروف وفق نسقها المقترح. هناك إذن، وحدات معنية بالعمل الفني دون غيرها. ليس كل شيء معداً سلفاً، أو بصورة طبيعية.

لفن الخط: هناك مادة «دينية» (القرآن) ومادة «معبرة» (الكتب العلمية) لفن الخط، دون سواها. هذا ما يقوله «أبو هلال العسكري» عن عظم قدر القلم، وعن الفارق بين «صغره» كأداة وهيئة و«كبره» كقيمة: «فسبحان من جعل جلائل النعم وسوابغ الآلاء والقسم في شخص ضئيل وقد قصير تقل قيمته وتصغر قمته مع جلالة شأنه وعلو مكانه»(٤٠).

كذلك الزخرفة: نستطيع أن نتبين، أو أن نحصي، وحداتها الفنية، حيث تقوم العملية على عدد متناه من الأشكال دون غيرها، هي وحدات الأشكال الهندسية (حلزون، مثمن، دائرة) والاستطالات والتعريقات النباتية (توريق، تضفير..) والأشكال الخطية المعروفة.

ب ـ العلاقات: هناك طراز للخط، بنسب ومقاييس تحدد علاقات وحداته ببعضها بعضاً. هي علاقات طراز إذن، تقوم على نسق أفقي أساساً، هو نظام تتابع الحروف والكلمات من اليمين إلى الشمال، وعلى نسق عمودي أيضاً، يتصل بانعقاد علاقات الحروف العربية ببعضها بعضاً بين أشكال حروفية أفقية (الباء، الياء..) وأشكال حروفية عمودية (الألف، الميم..).

طلب الخطاط من الخط «الحُسن» قبل «الوضوح» وهو ما ذهب إليه ابن مقلة حيث بحث في الحروف عن الصفات، ولخصها في أمرين: «حسن التشكيل»، وذكر فيه: التوفية والإتمام والإكمال والإشباع والإرسال، و«حسن الوضع»، وذكر فيه: التوصيف والتأليف والتسطير والتفصيل(٤١).

وهذا ما نتبينه عيانياً في الأشكال الزخرفية، حيث طلب المزخرف إنشاء علاقات فنية بين الوحدات التزويقية، مخضعا ذلك كله لطراز قياسي تكراري، نجده ماثلاً في القطعة الزخرفية الواحدة، ذات أساس هندسي. هي طراز بمعنى أنها تخضع لنسق، هو نوع الخطوط وضوابطها في فن الخط، وهو الأشكال الزخرفية (المثمن، الدائرة..) بتفريعات وتنويعات كل شكل منها.

وهي قياسية أيضاً، أي أنها تعتمد على أقيسة، لا تلبث أن تتكرر مثل وحدات حسابية، مثل قياس الحروف في فن الخط: إخوان الصفا يشددون في «رسالة الموسيقى» على أن «أصل حروف الكتابة كلها في أية لغة وضعت، ولأية أمة كانت، وبأي أقلام كتبت وخطت، وبأي نقش صورت، وإن كثرت، فإن أصلها هو الخط المستقيم، الذي هو الدائرة، والخط المقوس، الذي هو محيط الدائرة.

إلا أن أساس هذه القياسية يبقى هندسياً، أكان ذلك في الخط، أم في الزخرفة. ولهذا لم يجد القلقشندي وصفا لائقا بتجويد ابن مقلة للخط العربي غير قوله عنه إنه «هو الذي هندس الحروف» وذلك في «صبح الأعشى» وفي «الصبح المسفر».

وفي الزخرفة أيضاً نلاحظ أن عمل المزوقين كان يقوم على توليدات زخرفية، أساسها هندسي، سواء في مضاعفات المربع أو في الأشكال النباتية، مثل سقف النخيل وخيوط الكرفه، التي تحولت تدريجيا مقتربة من النظام الهندسي الجبري. أي أن هذه الأشكال النباتية انتهت إلى فقدان أية صلة تشبيهية، بأصولها، متبلورة في أشكالها الهندسية الجديدة(٤٢).

جـ ـ التأليف: هو ما عاناه ابن مقلة بـ «حسن الوضع» يقول أبو الحسين بن أبي البغل عن الأقلام: «يخط بها سواد في بياض..فتحسبه بياضاً في سواد». أما المأمون فقد قال عن الجارية منصف، وقد رأى في يديها قلم الموسيقى: أصم سميع ساكن متحرك.. ينال جسيمات المدى وهو أعجب.

الخط «أصم» إلا أنه «سميع»؛ هو «ساكن» إلا أنه «يروي حديثاً» إن هذه الثنائية تصف مفارقة الخط، بين حضوره المادي.. وبين معناه القدسي، الديني، الفائق القيمة. ومفارقة أخرى، في تشكيلية صرفة، تقوم على علاقة الساكن بالمتحرك، كما يشير إليه المأمون، أو السواد بالبياض، كما يتحدث عنها أبو الحسين أعلاه. الخط لا يستدعي القراءة وحسب، بل «يخاطب اللفظ» أيضاً، للفعل الفني.

الخطاط مثل المزخرف توقفا إذن أمام علاقة الأثر الفني (الخط أو الزخرفة) بحامله المادي(الورقة، الجدار..) والقابليات الفنية بينهما، كما أنهما درسا وتوصلا إلى أشكال تندرج فوق مساحة مخصوصة بها، أي إلى بلورة الموضع الفني المحصور الحيز التشكيلي بالتالي.

حين يقوم المزخرف المسلم بـ (ملء) سائر السطوح والمساحات في العمائر، أكانت مسجداً أم قصراً؟ كل سطح، كل مساحة، هي حامل مادي قابل للتدوين، مشغور تماماً، وموظف كلياً. ومن هنا يؤكد الباحث د. شربل داغر(٤٣) وهو في ذلك على حق على أن النتاجات الفنية العربية الإسلامية تدعونا، إذن، إلى رؤية «الحيز التشكيلي» فيها بطريقة مغايرة لما عرفناه في الفن الغربي.

ففي هذا الفن كان الحيز، مع المدرسة التشبيهية، مجالاً لـ «تمثل المكان»، أي محاكاته، ونقله من الوجود إلى الحامل المادي عبر مراقبة فيزيائية وعينية، ثم أصبح هذا الحيز، مع المدرسة التجريدية، نظاماً شكلياً ـ لونياً محصوراً في إطار للألوان والخطوط والمواد.

أي أن هذا الحيز ظل، مع المدرستين الغربيتين، ورغم اختلاف طبيعة كل واحدة منهما،

موضعاً «محصوراً» منتجاً في قطعة «فريدة» أو متكررة في نسخ، كما في الحفر وخلافه من أنواع الطباعة الفنية.

«ضرورة العمل الفني» قائمة، إذن فيه، في العلاقات التي تنظمه (مع مراعاة شبهه بنموذجه الخارجي في المدرسة التشبيهية). ولكن أين يقوم، والحالة هذه «ضرورة» الفن العربي الإسلامي؟ ما هي حقيقة «البعد الجمالي» فيه؟

له شاهد إن تأملته... ظهرت على سره الغائب.

بيت أشبه بخلاصة جمالية! هو فن التأمل في الشاهد (الأثر اللغوي، الزخرفي..) للوقوف على جماله «الغائب»؛ أي أن جمالية العمل الفني لا تقوم فيه إلا بوصفه شاهداً، أثراً، ظاهراً لباطن أجمل، ولحقيقة أنصع.

لهذا نستطيع الكلام، من جهة، عن حيز تشكيلي، ينحصر في حدود الصفحة، أو في حدود القطعة الزخرفية، وعن حيز جمالي هو مجمل العمل الفني في علاقته بحقيقته «الغائبة». إنه مكانه ـ مكانه هو، طالما أنه موجود في كل مكان، في الجواهر الفريدة كما في الفضاء المحيط بها. مكانه هو؛ لا يشاركه فيه أحد. ألا يقول الحلاج: «أخط في كل مكان، لكي يكون الله، كما هو في العقيدة الدينية، حاضراً دائماً».

يمثّل العمل الفني بمثابة تدوين أو نقش على حامل أبيض، لا خلفية للعمل الفني سوى البياض، سوى الفراغ، سوى المكان الكلي، أي الكون، الذي ينتشر ويتمدد تبعا لأبعاده الهندسية ومواصفاته المادية: فنراه ينبسط مع الجدار المسطح، ويدور بشكل دائري مع العمود، وينزوي مع الزوايا الهندسية، هذا يصلح في الجدار، ويصلح في الإناء أيضاً، في العمائر كما في التحف وعلى سائر الحوامل المادية من خزف ونسيج وخشب ومعدن وجص وحجر وفسيفساء.

بسط الفنان المسلم الوجود مثل ورقة أو مثل جدار، وتأكد من وجود الله فيه في كل جوهر فرد، في كل مساحة، فمن يملأ الفراغ، دون أن يخلق إيهاما بالمكان، أو إيهاما بالعالم: نقش وحسب، آثار كتابية وزخرفية وحسب، تبلغ غيابه..الحاضر، أو حضوره.. الغائب.

فلسفة الخط العربي:

يحدثنا «القلقشندي» بقوله: «إن اللفظ معنى متحرك، والخط معنى ساكن، وهو وإن كان ساكن الموسيقى فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الأفهام، وهو مستقر في حيزه

في مكانه، كما أن اللفظ فيه العذب الرقيق السائغ في الأسماع كذلك الخط فيه الرائق المستحسن الأشكال والصور(٤٤).

وحقيقة الحركة هذه التي حدثنا عنها القلقشندي في الحيز الساكن أي في الحرف المكتوب المجود، كانت من الحقائق التي استوعبها الفن الإسلامي وأقام أصوله عليها والذي بها وعند مفهومها الباطني بنى الفنان المسلم واقعية الشكل الخارجي والتزم التحرر في تناوله للأشكال، وأعاد رؤيتها من جديد في صورة تركيبية مختلفة عما هو قائم في الطبيعة الموضوعية، والتي بها أصبح مفهوم العمل الفني قائماً على التجريد التصوري الذي لا سكون فيه بل هو حركة مستمرة متدفقة(٤٥).

وهكذا ومن أعماق هذا المفهوم الباطني ارتفع الخط العربي إلى مستوى الكلمة المنطوقة «لأن الكلمات نفسها موزونة في لغتنا العربية ومشتقاتها تجري كلها على صيغ محددة الأوزان المرسومة كأنها قوالب البناء المعدة لكل تركيب.. ولا نظير لهذا التركيب الموسيقي في لغة من اللغات الهندية الجرمانية ولا في كثير من اللغات السامية»(٤٦).

ولذلك استطاع الفنان المسلم، في إبداعاته المتنوعة واستخداماته المتعددة للخط العربي، أن يسبق حركة الفن التشكيل المعاصر في نزوعه إلى التجريد هروبا من التشخيص في بداية الدعوة الإسلامية، وهي حالة فرضتها عليه ضرورة الامتثال لأوامر بعض الفقهاء الذين فسروا بعض أحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) على أنها تحريم للتصوير، وإن استقر رأي الكثير من المفسرين على أن هذه الأحاديث كان يقصد بها في البداية صرف المسلمين عن عبادة الأصنام.

ومن هذا المنظور للوحات الشخصية، نستطيع أن نقول إن الفنان المسلم أنجز أعظم لوحات تجريدية، باستخدامه وحدات الحرف العربي في التشكيل. وقد ساعده على ذلك قابلية الحرف العربي للمد والمط والاستدارة والبسط والصعود والهبوط واللين والجفاف. حتى عند تعامله مع الكائنات الحية والأوراق والغصون النباتية لجأ إلى تلخيصها وتحويرها، خوفاً من ان يكون محاكياً لطبيعة الكائنات التي هي من صنع الله وحده. وهروبه من المحاكاة مكنه من النجاح في التوصل إلى حلول جديدة هي أقرب إلى التجريد بمفهومه المعاصر، وإلى الفن البصري الحديث.

ولذلك يؤكد باحث معاصر(٤٧) على أنه إذا كان «فيكتور فازاريللي» وهو رائد مدرسة الفن البصري المجري قد أنجز أفضل أعماله في الفن البصري المعاصر، فإن الفنان العربي كان قد سبقه إلى ذلك بقرون عدة، وإن اختلفت طرق المعالجة.

فقد استخدم هذا الفنان المسلم وحدات الخط العربي في تكوينات التضاعف والتخلخل،

متباعدة مرة ومتقاربة أخرى، في تناغم حركي وتشكيل رائع، لتضعنا في النهاية أمام فن بصري بالغ الجمال، منتظم الحركة.

ونجح الفنان العربي المسلم منذ زمن بعيد في تحريك مساحات الأبيض والأسود والزخارف الدقيقة والمنمنمات بين شموخ الحرف وقوته، وفعل ذلك منطلقا من رؤية فنية محسوبة بدقة، وخبرة اكتسبها عبر ممارسات طويلة بإيمانه الشديد بعمله، وصبره العجيب للوصول إلى أعظم النتائج، حتى إننا نجد الفنان «ليونارد دافنشي» أحد رواد عصر النهضة، يقدم نصائحه لتلاميذه من أربعة قرون فقط!! والتي مازال معمولاً بها حتى يومنا هذا فيقول: «إن الألوان تبدو اكثر وضوحاً إذا وضعت أضدادها..فاللون الأبيض يبدو أكثر ضياء مع الأسود»(٤٨).

ولم يكن دافنشي يعلم أن أبا حيان التوحيدي كان قد سبقه في إسداء هذا النصح الفني بقرون عدة، فهو يروي لنا في رسالته على لسان «العسجدي»: «للخط ديباجة متساوية، فأما وشيه فشكله، وأما التماعه فمشاكلة بياضه لسواده بالتقدير، وأما حلاوته فافتراقه في اجتماعه».

ويعود أبو حيان فيؤكد لنا علاقة الخط بالتصوير من حيث الإتقان الفني، فيقول في رسالة: «.. إن للخط الجميل وشيا وتلوينا كالتصوير، وله التماع كحركة الراقصين، وله حلاوة كحلاوة الكتلة المعمارية».

ولعل «بول كلي» Klee واحد من الذين استطاعوا أن يعيدوا اكتشاف تلك الحقائق القديمة لإثبات هذه العلاقات مستخدما تقنيات العلم الحديث في التحليل والدراسة فقد اعتنى بتركيز العلاقات بين الموسيقى والتصوير. فنحن، عندما نتحدث عن الإيقاع في الموسيقى ثم ننقل هذا إلى العمارة والتصوير فإننا في الواقع نحلل العناصر التقنية وليس الفنية.

ودراسات «بول كلي» قادته إلى نوع من الرسم «البوليفوني» والمقصود هنا بالبوليفوني في لوحة أو مقطوعة موسيقية هو عدة أصوات متوافقة ومتداخلة وفق أسلوب مصطلح عليه، وهذه الأصوات قد تكون ألوانا ومساحات وقيما ضوئية أو دقة في المنظور. وعندما تتعقد وتتداخل عناصر القطعة الموسيقية أو تتعقد عناصر اللوحة وتتداخل (كما في الفن البصري) فإن قواعد الطباق تتحكم في اللحن، وكذلك في التصوير نجد الظاهرة نفسها والعلاقات نفسها في الإيقاع الخطي واللوني، أو الشكل والصيغة في الفن التجريدي أو الزخرفي البصري، أو التضاد اللوني والمنظور والتدرج: «حتى إننا نجد أن أكثر الفنانين التجريديين أخذوا الآن يهتمون بالقواعد النظرية في الموسيقى ويحاولون تطبيقها في التصوير، وأصبحنا نرى الآن لوحات تحمل اسم سيمفونية»(٤٩).

ومن الغريب أن كلاماً يتضمن المعنى نفسه تقريباً كتبه التوحيدي في القرن الرابع الهجري، إذ يقول في رسالة على لسان «علي بن جعفر»: «لا شيء أنفع للخطاط من أن لا يباشر شيئاً بيده، في رفع ووضع، خاصة إذا كان الشيء ثقيلاً، فإن الحركات إذا تمثلت بالحروف، والحروف إذا اندفعت بالحركات، كانت الصورة الخطية، والحروف الشكلية محفوظة الأعيان بامتلائها بها، محروسة بانتسابها إليها».

وتعليقاً على الوصف السابق، وانسياقاً وراء أفكار «كلي» نفسها، يقول «أبو سليمان المنطقي» في رسالة التوحيدي:«لكأنما اشتق هذا الوصف من الموسيقار، فتارة يخلط الثقيلة بالخفيفة، وتارة يجرد الخفيفة من الثقيلة، وتارة يرفع إحداهما على صاحبتها، بزيادة نقرة، أو نقصان نقرة، ويمر في أثناء الصناعة بألطف ما يجد من الحس في الحس، ولطيف الحس متصل بالنفس اللطيفة، كما أن كثيف النفس متصل بلطيف الحس».

ولذلك يؤكد الباحث محمد البغدادي(٥٠) ـ ونحن نوافقه على ذلك ـ أن «بول كلي» ابتعد كثيراً عن هذا المعنى الذي أورده التوحيدي في رسالته عن الخط العربي، والتي عرضنا لها، خاصة إذا استثنيا ما تراكم من خبرات علمية وفنية في جعبة التراث الإنساني عبر العصور، استفاد منها «كلي» لإثبات ما كان قد توصل إليه التوحيدي، بشكل نظري.

ويؤكد لنا هذا الرأي ما قاله الناقد التشكيلي عفيف البهنسي، عندما يحدثنا عن هندسة الخط في اللوحة التشكيلية: «.. لقد تبين أن في الخط المستقيم صلابة وتكلفاً بعيداً عن الجهد هو ضعف التعبير عن الجمال، ناقص المدلول، فهو لا يثير انتباهاً جاداً، ولكنه انتباه عنيف، إذ يعبر عن القوة وعن القلق، كما يعبر عن الجفاف والجفاء، أما الخط المنحني فهو خط اللطافة والحركة التي تبرز بلا تكلف أو جهد».

ومن حيث انتشار الخط يقول أيضاً: «فهو إما خط رفيع أو خط عريض أو متقطع أو أفقي مائل، على أن تأثير الخط لا يبدو واضحاً ما لم يكن في حالة بوليفونية، أي مختلطاً مع أنواع أخرى من الخطوط».

ومن الملاحظ هنا أن مجمل هذا الكلام الذي يوضح هندسة (الخط) في اللوحة التشكيلية، باعتباره أحد العناصر الأساسية في اللوحة كاللون والنور والظل والتكوين.. إلخ يمكن أن تقدمه لوحة الخط العربي أيضاً، بل إن كثيراً من الفنانين المعاصرين، على ما سنرى، استفادوا كثيراً، بل صاروا متميزين بين أقرانهم لأنهم قرروا أن يستفيدوا من هندسة الخط في اللوحة التشكيلية، لأننا نعتقد أن ذلك ما يقدمه الخط العربي في تراكيبه المتشابكة في «خط الثلث المركب»

و«الديواني الجلي» و«الكوفي المورق المضفر» سواء كان عباسياً أو فاطمياً أو مملوكياً أو أندلسياً، بل إن الخط «الطغرائي» ما هو إلا نموذج حي للاتفاق التام مع المعنى السابق.

ورغم أن الخطوط العربية أحرزت تطوراً كبيراً، عبر عصور متتابعة من التجريد والابتكار والابداع، فقد وجدنا التوحيدي في وقت مبكر يقول في رسالته عن الخط على لسان «أبن المرزبان»: «..الخط هندسة صعبة وصناعة شاقة، لأنه إن كان حلواً كان ضعيفاً، وإن كان متيناً كان مغسولاً، وإن كان جليلاً كان جافاً، وإن كان رقيقاً كان منتشراً، وإن كان مدوراً كان غليظاً، فليس يصح له شكل جامع لصفات الكبر والصغر إلا في الشاذ المستندر». والتوحيدي بذلك قد نجح في أن يثير العديد من المشكلات المعاصرة في الفن وفي قواعده(٥١) وأن يؤسس بحق لعلم جمال إسلامي.

إذا كانت العبقرية العربية قد تجلت قبل الإسلام على مستوى المشافهة بحيث صار الشعر العربي مثلا هو ديوان العرب، وقد كان يعتمد في جانب كبير منه على الحفظ والذاكرة، فإن الإسلام استطاع نقل هذا العشق الموازي «للقداسة» من المشافهة إلى الكتابة، حيث أسند الإسلام للغة العربية وكتابتها دورا رائدا، فاعتبر هذه اللغة «مقدسة» باعتبارها «كلام الله»، فتجلت مأثرته بنقل هذا العشق من مستوى المشافهة إلى مستوى الكتابة. وهنا كمن المصدر الأول للاهتمام الفائق بالخط العربي وبتطوره.

فحين نتأمل الأشكال المختلفة للخط العربي، والتي تطورت في المسار التاريخي، يتاح لنا أن نتبين أنها تطورت كما يقول أحد الباحثين(٥٢)، بسبب الاستناد إلى أساس مقروء بصورة فصحى للقرآن، فجسد بذلك «اللغة المقدسة» بأشكال بحرية ظلت دائماً في حالة إعادة تشكل وتطوير حتى تصير هذه الأشكال موازية في رفقها للغة المعبرة عنها.

وبلغ مستوى تقديس القرآن عند المسلمين أنه اعتبر كتاب الكتب، يختصر كل العلوم، ويحتوي كافة الأنظمة، بل إنه عد رمزاً للقداسة المطلقة، فلا يمسه إلا المطهرون. وهو الكتاب الذي يرمز إلى الكون، والكتابة هي عناصر الكون، أي هي الجزئيات الكونية. وتنتج هذه العناصر عن تمازج الكلمات والعناصر التزيينية اللامحدودة . فالعالم والكائنات والأشياء والكلمات والجمل، كل ذلك مظهر من مظاهر المعجزة الإلهية، لأنه مظهر من مظاهر إمكانيات الخلق التي يمتاز بها الخالق، فهي كلها فعل إلهي وكلها تتمظهر في الكتاب ـ الكون. بل إن تمظهره على هذه الصورة يعد أفضل وسيلة وأيسرها لتوصيل هذا الكون الشاسع إلى مستوى الإنسان بمحدودية حجمه وفكره.

ومن هنا لم يكن غريبا أن تتحول الجوامع والمدارس الدينية إلى مراكز تعليمية، في مختلف الأصقاع العربية والإسلامية، بهدف تلقين النصوص القرآنية قراءة وكتابة، في الوقت الذي اعتمد فيه المسيحيون على الرسوم الدينية التي ازدانت بها الكنائس بهدف تكريس المفاهيم الأساسية الناتجة عن الأحداث الهامة والمليئة بالعبر الدينية التي عايشها المسيح، فكانت الجداريات والأيقونات الوسيلة الأساسية لتوصيل التعاليم الدينية، واقتصرت عملية القراءة والكتابة على رهط قليل من العلماء ورجال الدين، الذين احتكروا عملية الكتابة والقراءة، وظلت الصورة والأيقونة لفترة طويلة وسيلة الاتصال الأساسية بين العامة من الناس وبين طبقة الكهنوت العليا.

بينما انصرف المسلمون الذين لم تستهوهم منذ البدء مسألة التصوير نحو القراءة والكتابة كأسلوبين مقدسين للاتصال بالكون الأعلى ولفهم مسألة الخلق، وبالتالي للاتصال الوجداني بالخالق، فارتفع شأن الكتابة بذلك إلى مستوى الفنون العليا التي تشكل وسيلة حبك الأحاسيس والمشاعر بالمعطيات الدينية(٥٣).

وإذا كان من الصحيح أن عبقرية العرب تمثلت في لغتهم، فإن قصر تلك العبقرية على مجالي الإيحاء الصوتي والحدس الوجداني، اللذين يمثلان قطب كل لغة فقط، والقول بأن العرب لا يرون الأشياء على قدر ما يسمعونها، يعتبر تعميماً خاطئاً.

فلقد أثبت الفن الإسلامي أن العربي، رغم عقله السريع الحركة (الديناميكي) وذكائه التحليلي، فليس أقل الناس تأملا في كنه الأشياء المنظورة، كما يؤكد على ذلك مستشرق منصف هو «بوركهارت»(٥٤)، فالتأمل لا يحد بحالات السكون البسيطة، بل يمكن أن يتتبع الوحدة الفنية خلال الإيقاع، وهو ما يشبه انعكاس الحاضر الأزلي في مجرى الزمن.

وهذا ما تعبر عنه عناصر التوريق الزخرفي بفضل صفتي الترتيب والانتشار في نظام المنظور، وكذلك عناصر التضفير المتداخل الذي يجب قراءته بتحرك العين مع مجراه بفضل الإنشاء وقوة التكافؤ. والتوريق أو التضفير أو ما يدخل في معناهما مما يسمى التوشيح (الأرابيسك) وهو فن تجريدي يميز العبقرية العربية أولاً وقبل كل شيء.

ومن هذا الوجه يعتبر الشعر العربي نوعاً من التوريق العقلي واللغوي، وليس وفرة في الصور الموحى بها، واللغة العربية في شكلها القرآني لا يدانيها شيء في أن تتحول إلى فن. فالأعمال القرآنية تشبه إلى حد تعبير «بوركهارت» ذبذبة روحية هي التي تحدد أشكال ومقاييس الفن الإسلامي، والأسلوب القرآني يحقق عن طريق الروح حالتي الراحة والتطهر.

وهكذا أصبح الفن التشكيلي في الإسلام يعكس بطريقة ما الكلمة القرآنية الموحى بها، وإن كان من الصعب الإمساك بطرف هذا المبدأ. وبفضل الكتابة، وهي أكثر الفنون الإسلامية عروبة في كل العالم وأشرفها اكتسب الفن الإسلامي صفة «العربي» والحقيقة ان شيئاً ما لم يستحوذ على المشاعر الجمالية في الشعوب الإسلامية كما فعل الخط العربي، ومقاييسه الجمالية تتلخص في التأليف بين الاستقامة الهندسية العظيمة وبين أكثر الإيقاعات اللحنية العذبة فقطباه هما: التوازن والخلود.

ويعقد «بوركهارت»(٥٥) مقارنة بين الخط الصيني والخط العربي، لمعرفة عبقرية هذا الأخير حيث يتضح مثلاً الاختلاف الوظيفي بين كل منهما. فالصيني خط مرئي (صوري) يفضل استخدام الفرشاة بينما العربي صوت (سماعي) يفضل تخطيط القلم الدقيق الذي يمكنه من التجريد والتضفير والإيقاع المستمر.

والصيني يسير في خط رأسي بينما العربي يسير أفقياً من اليمين إلى اليسار حيث موقع القلب، فكأنه يتقدم من الخارج إلى الداخل أي من الظاهر إلى الباطن. والأسطر المتتالية أفقيا في الكتابة تمثل جسم النسيج فهي رمز لحمته وسداه، رمز عبور محاور الكون، رمز عملية دوران الأيام والشهور والسنوات.

وأشهر الخطوط المستخدمة في الزخرفة هي: الكوفي الذي يمثل الاستقرار أو السكون. والنسخي الذي يمثل السيولة أو الحركة. ومن الكوفي أنواع هي: القائم والمزهر والمضفر. أما الخط الفارسي فهو نوع من النسخي اللؤلئي، له سيولة الهواء . والمغربي يحتفظ بتوليفة قديمة من الكوفي والنسخي، بينما التركي العثماني شرقي.

وأهم رموز الكتابة يتمثل في التشبيه بين «كتاب العالم» و«شجرة الخليقة» وهما الرمزان المعروفان في التصوف الإسلامي: فحروف الكتابة أشبه بالأوراق من الشجرة، والكلمات والجمل تشبه الفروع، وأصل الشجرة هو حقيقة الكتاب الكلية. هكذا حلت الكتابة في الفن الإسلامي محل الصورة، في أشكال آيات قرآنية ومدائح نبوية وأشعار مأثورة، ودخلت في تأليف التوشيح إلى جانب التوريق والتضفير.

أما الشحنة التعبيرية والرمزية الكبيرة التي يكتشفها الفنان المسلم والتي يضمنها لفن الخط العربي، فقد وجدت حين حاول الفنان اكتشاف القيمة الجمالية للكلمة العربية، خاصة بعد أن صارت الكلمة الإلهية (القرآن الكريم) جوهر عقيدته ومصدر وحيه، وقد كانت الكتابة ولا تزال في الغالب عملية فجة ولا يتركز حولها أي اهتمام جمالي في ثقافات العالم، ففي الهند وبيزنطة

وفي الغرب المسيحي ظلت الكتابة محصورة في وظيفتها التعبيرية أي في كونها رموزاً منطقية.

لكن بظهور الإسلام ومحاولته التأكيد على تنزيه الذات الإلهية خلال التعبيرات الفنية المختلفة قد فتح للفنان المسلم آفاقاً جديدة أمام الكلمة كوسيلة للتعبير الفني، فقد استطاع بالتدريج وخلال جيلين فقط أن يجعل من الكلمة المكتوبة فناً مرئياً، لها من الأهمية الجمالية ما يغرس في الوعي التصوري شيئاً آخر مستقلاً تماما عن المعنى المنطقي الذي يستقيه منها الفكر.

وكان هذا الفن الجديد ككل الفنون الإسلامية الأخرى يسير على نفس النمط ويخضع لنفس الهدف الذي دأب الوجدان الإسلامي على إبرازه وتصويره، حتى أصبح تطوره لوناً من الأرابيسك، فقد طوع الفنان المسلم الحروف لتصبح قادرة على إشباع حسه الفني، فهم يمطها أو يطولها، أو يركبها أو يفصلها، أو يربطها،أو يجعلها مستقيمة أو دائرية، أو يجعلها سميكة ثم يدبب أطرافها، أو يكبرها جميعا أو يكبر بعضها.

كما استطاع استخدام كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة «التوريق» و«الهندسة» ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته، بل ليجعل الكتابة ذاتها فناً من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص(٥٦).

على أن الخصائص الأساسية للحروف التي تحدد شرعيتها في التعبير عن معانيها قد أمكن الاحتفاظ بها فغدت تشكل النماذج الفنية الخطية ما تشكله التفعيلات العروضية في الشعر أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك. وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد.

فالخط العربي إذن ـ مثل الأرابيسك ـ استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي ـ أعني الرموز الفكرية الأبجدية ـ إلى مادة فنية تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصلياً لا ثانوياً، قائماً بذاته لا بغيره، ومن هنا يقول الباحث د.إسماعيل الفاروقي(٥٧): «وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماماً على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالي فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الإسلام».

فكلمات الله هي أصدق تعبير مباشر عن إرادته، وطالما أن الله في وعي المسلم ووجدانه يتجلى دائماً غير مشابه للحوادث، فإن من المستحيل إذاً أن يتصوره العقل، وإن جاءت كلماته وحياً مباشراً عن إرادته.

ومن ثم كان لكلمات القرآن الكريم مكانة عظمى من حيث هي إرادة الله، فإرادة الله سبحانه وتعالى يجب أن يكون له من الجلال والاحترام والتقدير ما يجب له، وأن توصف بما

هو أهل له من الجمال والكمال. وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية في الإسلام بلا منازع، وقد ساعد على نجاح هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول «زكي الأرسوزي»(٥٨) والتي تحمل بصورتها الرحمانية الصوتية مصدر استلهامها.

ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) «التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة» فأية كلمة عربية مثل سعادة وجمال.. تحتفظ بأصولها في الطبيعة. وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الإنساني هي بنية موحدة منسجمة بجميع عناصرها: النحو، الجرس، الكلام كوحدة الجسم الإنساني . ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها.

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتاً ومعنىً وخيالاً مرئياً. وعلى هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الأرابيسك، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاته وحسب، بل كان القصد تركيب لوحة فنية، وأصبحت الصورة مصعدا يرقى بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة للرابطة القوية بين صورة الكلمة، وبوادر الشعور بالطبيعة.

وهذا في حد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده من تطور يغرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة ان الخالق الأعظم لا يمكننا التعبير عنه أو تمثله في الحس، فطالما أن هذا الخط قد أصبح لونا من ألوان الأرابيسك يمكننا إذاً أن نتصوره عملاً فنياً مستقلاً، إسلامياً خالصاً بغض النظر عن مضمونه الفكري. إن الإحساس الجمالي الناتج عن هذا الخط قادر على التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية تماماً كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي. ومن ثم لا غرابة أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة.

وقد أدرك فلاسفة اللغة العربية من القديم تلك القيم الجمالية الرائعة المتضمنة في الخط العربي، فطبقاً لما يرويه الزمخشري في «أساس البلاغة»، فإن الوزير محمد أبا علي بن مقلة عقد مقارنة بين تركيب وتأليف الشعر ليحدد الوظائف والقيم الجمالية في كل منهما، وهو يحدد للكتابة العربية معايير أساسية خمسة تؤدي إلى جمالها ورونقها وهي: التوفية والإتمام والإكمال والإشباع والإرسال(٥٩)، أما أبو حيان التوحيدي فقد ذكر في كتابه «علم الكتابة» أن الكتابة عموماً روحانية تسربلت برداء مادي(٦٠).

ولم يهتم المستشرقون بالخط العربي ويدركوا أهميته الكبرى إلا في العصر الحديث، ففي عام

١٨٣٨م أخرج المستشرق «يوسف فون هامر برجشتال» بحثاً في كتابة كوفية من مسجد الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، بالقاهرة، وفي عام ١٨٤٠م ألف «ميخائيل انجلو لانشي» كتاباً في شواهد القبور الإسلامية، وأعقب ذلك عام ١٨٤٥م بكتاب عنوانه بحث في الصور الرمزية العربية، وفي تنوع الحروف الإسلامية في نقشها على المواد المختلفة، وهو في ثلاثة مجلدات تبحث لا في مختلف أنواع الخطوط فحسب، بل في تنظيمات رموز الكواكب في نماذج الفنون الصغرى، والطلاسم، والتعويذ، والأسلحة، والرايات، والملابس.

ثم بدأت الأبحاث الاستشراقية تتوالى في دراسة الآثار الإسلامية وخاصة تلك الدراسات التي تهتم بالفنون الإسلامية وتعمق مباحث فلسفة الجمال في هذه الفنون، وقد كان على رأس هؤلاء كثير من الإسبان مثل «دولا بورد» «وجيرو دابرانجي»، «وأوين جونس» وغيرهم(٦١).

ومن يتصفح أعمال «بول كلي» الفنية وهو من الفنانين المستشرقين المتأثرين بالفن العربي والإسلامي، سيجد أن فنه هو الفن العربي في القرن العشرين، حيث يقوم على مبادئ لا تلتقي أبدا مع مبادئ الفن الغربي التي تخلى عنها الفنان المعاصر كلياً.

ولعل من أهم تلك المبادئ العربية؛ الجمالية العفوية، الرسم المرسل الذي يؤدي إلى الشكل الفني المتكامل، فكما يقوم الرقش العربي على الخط المتصل المستمر، سواء في الرقش الهندسي، أو في الرقش النباتي التوريقي، فإن أعمال بول كلي التخطيطية تحاكي ذلك، ولكن دون التخلي عن الشكل الواقعي الذي بقي جسراً بين العمل المبدع وبين الذكريات الراسخة في بيئته الأوروبية.

ويؤكد الباحث البهنسي على أن بول كلي يتخلى عن هذه الذكريات أحياناً، ويلجأ إلى ذكريات عربية محضة عندما يستعمل في لوحاته الكتابة العربية أو الحرف العربي، حتى لو تم ذلك وهماً وافتعالاً، لأننا لا نستطيع أن نقرأ ذلك بوضوح، فمع أن بول كلي تعلم الكتابة العربية، فإنه لم يقصد أن يكتبها عندما يرسم، بل أن يرسمها رسماً. وهنا يصل بول كلي إلى التجريدية العربية التي لا تسعى وراء اللاشيء، بل وراء المطلق.

الخط العربي وفنون العصر:

هناك خوف من المحاولات العصرية التي تجرى حالياً لتطويع الحرف العربي وتقريبه من الحرف اللاتيني، وجعله كتلة جامدة لا أثر للقيم الفنية فيها، وهناك خوف له ما يبرره من الاعتماد المطلق على هذه الحروف وترك الإبداع، بل الخشية أيضاً من المقلدين غير الفنانين، وخاصة الشركات التجارية التي قد تقوم بمسخ الحرف العربي طمعاً في الربح.

هناك أيضاً عملية «مكننة» الحرف العربي حيث يتم تطويعه لكي يلائم الأوردیناتور، بحيث

تستطيع ان تطبع آليا ما تشاء من الخطوط، وهذا أمر يشكل خطراً حقيقياً على الحرف العربي، كما تشكل الحروف الجاهزة الخطر نفسه على الحرف والفنان.

وعلى جانب آخر تجاوز الحرف العربي الكتابة كعلم ليظهر قدرته الفنية في مجال الرسم، فإمكانية الرسم بالحروف ـ كما رأينا ـ صفة مميزة للعربية لا تتوفر في حروف اللغات الأخرى، ولقد أبدع الفنانون العرب في الرسم بالخط وظهرت آيات وأحاديث وحكم وأشعار بأشكال أباريق وحيوانات وطيور على درجة فنية عالية. ونجد اليوم محاولات تطويرية أخرى في هذا المجال لدى فنانين عرب، لقد تمكن الفنانون العرب من رسم أشكال حيوانية وإنسانية ونباتية بالحرف العربي، وليس الأمر بجديد، فهذه الرسوم قديمة وكان جديراً أن تتطور لولا انشغال الفنانين العرب بالمدارس الانطباعية والتكعيبية والسريالية والتجريدية، وقد قادنا التحديث إلى إهمال فنوننا الإسلامية، وهو أمر مؤسف لأنه ليس حرياً بنا الأخذ بالتحديث على حساب القطع مع التاريخ والتراث العربي والإسلامي.

ومع ذلك فقد برز اليوم من جديد الوعي بأهمية الالتفات لفنوننا الشرقية وتطويرها، والأخذ بمعالم التحديث، دون القطع مع التراث. ولذلك نجد اليوم محاولات تحديثية عربية تحاول الاستفادة من الحرف العربي واستلهام مدارس الخط في رسم لوحات تشكيلية، وانتشرت هذه المحاولات الناجحة في الشرق العربي كما انتشرت في المغرب العربي أيضاً، حيث اعتبروا الخط العربي قاعدة للتحديث لخلق مدرسة عربية إسلامية.

وفي خضم عملية التحديث لا يسعنا أن نستبعد أهمية التكنولوجيا الحديثة في استعمال الألوان والمواد الحديثة في عملية الرسم، ومن هنا يقول باحث معاصر(٦٢) إن انطباعية الخط العربي في الحيز المكاني وقدرته على التشكيل تتيح للفنان إمكانات فائقة من خلال تجريد الخط واستقراء معانيه الروحية والشعرية وموسيقاه ودلالاته اللغوية.

وبالتالي لابد من الاستفادة مما أضافه الخطاطون العرب العظام أمثال «ابن مقلة» و«ابن البواب» و«المستعصمي» و«حميد الله» «وهاشم الخطاط»، وعشرات غيرهم، الذين أسسوا مدارس نسير عليها اليوم. علينا أن نواصل التطور في هذا الفن العربي الرائع مستفيدين من كل ما يوفره العصر والنماذج الحضارية لتعميق وتطوير فنوننا العربية والإسلامية .

وثمة لوحات لعديد من الزخرفيين العرب المعاصرين سعت لأن تقترب أكثر من اللوحة التشكيلية، من خلال الإفادة من النماذج الشائعة في الخط الكوفي الهندسي أو الكوفي الشطرنجي، والنسج على منوالها بما يجرد الكلمة من معناها، ويبقي على إيقاعها التكراري

كلازمة زخرفية هندسية تناسب الخطوط المزواة للكوفي. وثمة آخرون سعوا إلى المزاوجة ما بين الصرامة الاتباعية للخط العربي وبين تجريدية الخلفيات التشكيلية له عبر ما استقام لهم من مقدرة أدائية في الخط والرسم على حد سواء.

وثمة آخرون سعوا لأن يتخذ الحرف أبعادا تجريدية ضمن نزوع منهم إلى الإفادة من مقومات الخط العربي البلاستيكية وأبعاده الفكرية والروحية، وذلك ما نبهت إليه الناقدة الألمانية «سيجريد كالا» عند مشاهدتها لمعرض أقيم ببغداد(٦٣) إذ قالت: «لعلني لا أغالي كثيراً، فمن جميع ما شاهدته في البينالي العربي لم أجد نتاجا يفصح عن مصدره العربي وينطق به إلا ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة، أي الذي يتخذ من فن الخط العربي والحروف مادة له».

ويضيف إلى ذلك ناقد أوروبي آخر هو «روبير فرينا» قوله: «.. أصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة وتصبح أكثر طراوة وأكثر صلابة، تركض في سطورها المتساوقة أو تتشكل في قوالبها الهندسية، مما يمكن الخط الكوفي من أن يتخذ ألف شكل وشكل، وأن يعطي دلالات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى أن تصبح ضرباً من القراءة في المستحيل وتصير الوظيفة الزخرفية عملية تأملية أو تربوية قريبة من الصلاة».

ولفناني المغرب مسعاهم المتأكد في التعامل مع الحرف العربي بنزوع تجريدي مرتبط بإطار تراثي كالإيحاء بصفحات قديمة أو استلهامه من خلال إيقاعات هندسية للخط الكوفي وبأسلوب يحاول فيه الفنان تجاوز حرفيات اللغة، وذلك بغية خلق شيئيات جمالية لا يكون للحرف أو الخط فيها ما يتمايزان به من الأشكال الأخرى المطروحة في اللوحة التي تخلق منها مناخاً سحرياً يسترجع منه الحرف بداياته المبهمة(٦٤).

وهكذا فإن العديد من المحاولات الناجحة للفنانين العرب المحدثين في مجال استلهام التراث والحرف العربي والتعبير عن واقع الإنسان العربي المعاصر تؤكد أنهم سعوا فعلاً لمعايشة عصرهم من خلال تراثهم ومعطياته، وبما يعمق التواصل بينهما.

تبقى المسألة الأكثر إثارة للتساؤل في عصرنا الحديث هي: كيف ولماذا استطاع الخط والكتابة العربيان أن يمحورا حولهما في هذا العصر حشداً كبيراً من التشكيليين يستلهمونهما ويأخذون منهما عنصر أعمالهم مؤلفين تياراً هاماً، بل الأكثر أهمية في فننا العربي المعاصر؟

فقد حاول وما يزال الفنانون العرب أن يستنزفوا القدرات الكامنة في الخط والتي اكتسبها في مساره التاريخي الطويل عبر الأقنية المتعددة الوجوه من اجتماعية وبنيوية وميثولوجية وإثنولوجية وتيولوجية على وجه الخصوص، وكان دافعهم الأساسي الهوية الفنية المتمايزة.

والواقع الذي لابد من ذكره، كما يؤكد على ذلك ناقد فني معاصر(٦٥) أن العرب لم يكونوا السباقين في استلهامهم Calligraphie للخط في لوحاتهم، فالحركة منشؤها الفن الغربي الحديث، بدأت مع «براك» الذي أدخل أولى علاماته الحروفية في لوحته (البرتغالي) وقد تضمنت هذه اللوحة حروفاً وأرقاماً فكانت المدرسة التكعيبية هي أول من أثار الانتباه إلى أهمية الحرف كعنصر تشكيلي، وكذلك فعل بيكاسو في مرحلته التكعيبية، فأدخل تلصيقات (كولاج) من قصاصات الصحف أو المجلات إلى لوحاته مع ما فيها من حروف طباعية.

دعم هذا أن المدرسة التجريدية أكدت الاعتبار الهام للكتابة والحرف. فقد أتاحت هذه المدرسة التعرف إلى الخط (السطر) والنقط والشكل الهندسي والرموز المطلقة والإشارات التلقائية وبالتالي الحروف كعناصر بصرية ذات أبعاد جمالية تدلل على البناء التأليفي للعمل التجريدي أو تشكل العنصر الأساسي فيه.

وقد اشتد الاهتمام بهذه العناصر بعد تجارب كثيرة الأهمية قام بها كل من كاندنسكي وبول كلي وميرو وماتيس، وامتدت لتأخذ بعداً خطوطياً خالصاً مع ماتيو ومارك توبي وهنري ميسو وبرنار كينتين وبريون جيزين، على الرغم من أن بعضهم لم يرغب ـ أو لم يستطع لا فرق ـ التمييز بين شكلانية الخط العربي والخط الصيني، في نفس الوقت كان بعض الفنانين العرب لازالوا يلهثون وراء الانطباعية والمدارس الأخرى ويعتبرونها سقف الحركة التشكيلية العالمية.

لكن هذه الحركة الحروفية العالمية الجديدة المنطلقة من المدرسة التجريدية دفعت بالفنانين العرب لأن يعيدوا النظر في صياغة أعمالهم التشكيلية. فقد أتاحت هذه المحاولات وبشكل متسع، الحرية للفنان في التعبيرات الفنية والتشكيلية، فأدى ذلك إلى تبديل مباشر في الفهم الجمالي للفنانين العرب.

ويعلل الناقد الفني د.عادل قديح(٦٦) ذلك بأنه كان للاستقلال السياسي والدعوات القومية وإشكالية الانتماء في العمل الفني الفعل الآخر والهام. فأثار كل ذلك الانتباه إلى الأهمية الكبيرة للقيم الفنية والتشكيلية للتراث الفني وإعادة الاعتبار له. فراح الفنانون يعيدون استقراء التراث والتاريخ الغابر علهم يعثرون من خلاله على مفتاح لهوية عملهم الفني.بما يعطيهم بعض الخصوصية قياساً على التطور الكبير الذي دخل على المدارس الفنية التشكيلية العالمية المتنوعة الغنى والتصارع، خاصة أن الرعيل الحديث والمعاصر من الفنانين العرب وجد أن فعله في هذه المدارس يكاد يكون مفقوداً.

وحاول آخرون الارتكاز إلى حركة الخط العربي المتميزة بالقياس إلى بقية الخطوط، من إيقاع

وترداد ومدات، أو بالاستناد إلى تشكيلات خطوطية مثل المثلث أو الديواني الجلي.. إلخ. وقد حاول آخرون أن يستندوا في بناء لوحتهم إلى العفوية والطفولية الموجودة في تلقائية الكتابات الجدارية الشعبية مع ما تتضمنه هذه الجداريات من تأثرات طبيعية، مثل لونية الشتاء أو الشقوق الحاصلة بفعل الزمن.. إلخ.

وحاول آخرون، أمانة لوحدة التراث والفنون الإسلامية، أن يوحدوا بين موتيفات مختلفة من فنون قديمة امتداداً إلى الزخرفة والخط العربيين، مخترقين بذلك التاريخ ومستغلين الاستعمالات الحرفية. وهناك فريق أكد هذا التيار على النص في استعمالاته التشكيلية، فمزج بذلك بين دلالة الحرف التجريدية ودلالته النصية. وقد أكد هذا التيار أمانته لازدواجية الدلالة في الخط الظاهرية والباطنية..الخ، ألا يشكل كل ذلك سواء نجح في التجربة، أم أخفق، تدليلاً آخر على الأبعاد الجمالية والتشكيلية للخط العربي؟

لقد استطاع الفنان المسلم عبر تركيبات وتحليلات للأشكال أو عبر ابتكارات فيها وتداخلات فيما بينها أن يقيم تكوينات فنية مدهشة حقا، ومن السذاجة القول بالطبع إن ذلك يعد من الألعاب الفنية التي لا هدف لها إلا التعبير عن قدرة الخطاط الفنية. إن الهدف بلا شك التعبير عن حالة لا مرئية مطبوعة بداخل النفس العربية من جهة، ومؤكدة ومثبتة من خلال العامل الديني، وهو تزاوج بوضوح بين المرئي بدلالته اللغوية واللامرئي بدلالته الفنية والجمالية.

وهذا ما أدركه بعمق فنان غربي مثل «هنري ماتيس» الذي تأثر كثيراً بالفنون الإسلامية في التصوير والزخرفة، ولم يكن ماتيس يصور لكي ينقل متعة أو مشهداً أو لكي يعبر عن فكرة أو يترجم شعوراً، بل كان يعبر عن الجمال كما يقول «رونيه هويغ»: «إن الجمالية التي اختارها ماتيس لنفسه هي الجمالية العربية. لقد تخلى نهائياً عن جميع الأسس التي قام عليها علم الجمال الغربي، ورفض إلى غير رجعة المبادئ التي قام عليها الفن الكلاسيكي والفنون الأوروبية حتى نهاية القرن التاسع عشر» وأصبح الواقع ـ كما يذكر الباحث عفيف البهنسي ـ لديه مزدوجاً، الواقع في ذاته، والواقع الفني، تماماً كما هو الأمر في الفن العربي.

إن جميع أعمال «ماتيس» هي أمثلة على الفن العربي الذي اهتم بملء اللوحة بالزخارف والألوان، والذي تجاوز الشكل الرياضي إلى الشكل الجوهري. وإن مقارنة بين فن «ماتيس» الذي يعتمد على الواقع المستبدل والمحور مع الفن الترقيني وفن المنمنمات، تؤكد أن ماتيس لم يكن إلا مبشراً بعودة الفن العربي للحضور في معركة المدارس والاتجاهات الغربية في العصر الحديث.

على أن علاقة ماتيس بالمنمنمات توضح انتساب فن ماتيس إلى المفهوم المطلق الذي بدا في

الرقش العربي أكثر من انتسابه إلى مفهوم التجريد الذي قدمه (كاندينسكي) أو(موندريان). إن أسلوب ماتيس مع ذلك هو الدرس الأكثر عمقاً ووضوحاً الذي يجب أن يتعلمه العرب لكي يعملوا على تأصيل فنهم وبعثه من جديد، ليعيش في مناخ القرن العشرين وما بعده. وهذا ما فعله عدد كبير من الفنانين في البلاد العربية.

على أن ماتيس إذ قدم شيئاً هاماً جدا للفن العربي، إذ شجع الفنان العربي على احترام فنه والعودة إلى أصوله الفنية وإلى فلسفته الجمالية، فإنه لا يمكن أن يكون قدوة للفنانين ينقلون فنه الذي كان شائعاً عندهم قبل ألف عام. إذ إن تأهيل الفن لا يتم بالعودة إلى أشكال الفن وتكراره، بل يتم بالعودة إلى مفهوم ذلك الفن وفلسفته الجمالية(٦٧).

الرقش (الأرابيسك):

يرى المستشرق «هرتزفيلد» في دائرة المعارف الإسلامية أن أخطر نتائج كراهية الإسلام للتصوير تتمثل في أن العدد الأكبر من الفنانين المسلمين انصرف إلى ميادين أخرى من الفنون تخلو من القيود، ويجدون فيها حرية لإشباع غرائزهم الفنية وإظهار مهاراتهم ومواهبهم، وتجلى كل ذلك في ميادين الزخرفة بأنواعها المختلفة. فقد صال الفنانون العرب المسلمون فيها وجالوا وابتكروا وطوروا في الموضوعات والمجموعات والوحدات والعناصر الزخرفية، مما جعل للفن العربي الإسلامي ذلك الطابع الزخرفي الأخاذ، الذي تميز به عن سائر الفنون كلها.

ولذلك يعتبره المستشرق حجر الزاوية في تلك :الوحدة الشاملة التي تضم في نطاق إطارها الكبير جميع المدارس الفنية التي قامت في كل عصر من العصور في تلك السلسلة المترابطة حلقاتها من الأقطار العربية والإسلامية في المشرق والمغرب.

لقد جعل الفنانون العرب المسلمون من الخط العربي بأنواعه المختلفة من كوفي إلى نسخي إلى غير ذلك من الميادين الرئيسية للزخارف. فأوجدوا من الحروف وأطرافها أشكالاً وعناصر من الزخرفة تتجمع في كلمات وعبارات لينتج منها كلها موضوعات زخرفية ذات إيقاع فني متناغم، وتبرزها وتؤكدها في أحيان كثيرة عناصر نباتية وهندسية وضعت في مستوى خلفي منها لتزيد من حسنها وجمالها، وزينوا بها منتجات الفنون من عمارة وتحف زخرفية.

كما ابتكروا من الأشكال الهندسية ألواناً وأنواعاً جديدة، ألفوا بينها وأنتجوا منها أعداداً لا حصر لها من الوحدات والتكوينات الزخرفية التي تسيطر على المشاعر وتبعث النشوة والارتياح، وأنتجوا سجلاً حافلاً من العناصر النباتية من أوراق وزهور وثمار في أشكال تجريدية محورة ذات طابع عربي إسلامي فريد، جعلوها تتهاوى وتتثنى وتتشابك مع بعضها ومع

الكتابات الكوفية والوحدات الهندسية لتخرج من مجموعاتها روائع تبهر الأبصار. ولقد بلغ من روعة تلك الابتكارات الزخرفية أن أطلق الفنانون الأوروبيون كلمة «أرابيسك» Arabesque على أية تكوينات زخرفية تتشابك فيها العناصر حتى ولو كانت غير إسلامية، بحيث ينتج منها ما يشبه ما أبدعه الفنانون العرب المسلمون. ويقول الأثري الألماني «هرتزفيلد» عن كلمة «أرابيسك» هذا اللفظ أوروبي أطلق في اللغات الإنجليزية والألمانية والفرنسية على زخارف الفن الإسلامي بوجه عام والنباتية منها بوجه خاص(٦٨).

أما المعنى الحقيقي الذي أصبح متفقا عليه بين علماء تاريخ الفنون لهذا الاسم الغربي أي الأرابيسك فهو يعبر عن فنون الأقطار الإسلامية بوجه عام. ومن الحق أن يطلق بالذات على الزخارف النباتية، ولو أنه يصعب فصلها عن باقي الزخارف الأخرى مثل أشرطة الجدائل والعناصر الكتابية وأشكال الكائنات الحية، مما يمكن معه أن يمتد المعنى حتى يشمل أمثال هذه العناصر والأشكال، وهو المعنى الشائع في وقتنا الحاضر(٦٩).

وقد كان الرقش العربي أو الأرابيسك والخط والزخرفة هي وسائل الفنان المسلم إلى تحقيق كل المفاهيم الجمالية اللانهائية التي يصبو إلى تحقيقها. ونجد الرقش العربي في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير. والخط العربي هو تجديد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل معاني معينة، أما التصوير فهو رسم أشكال ووجوه تمثل حدثاً أو مشهداً واقعياً أو خيالياً. أما الرقش فهو رسم لا يحمل معنى بيانياً أو لفظياً وإنما ينقل الشكل الهيولاني والجوهر لأشياء واقعية.

وهنا يتضح أن الرقش كان ـ وكما يؤكد على ذلك الباحث عفيف البهنسي(٧٠) ـ مثل الخط من جهة والصورة من جهة أخرى، لقد اتجه الخط العربي من شكله البدائي إلى شكل فني لم يعد له حد في التفنن والتعبير. ومع أنه لم يتخل عن وظيفته فإنه أصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى بذاته، بل بصفته القدسية التي أصبحت جمالية تبعاً لجمالية الخط ذاته. وتزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط، مستقلة تحيطه بمزيد من التزويق أو تنفصل عنه لكي تصبح رقشاً بذاته، وعندما انتقل هذا الخط إلى لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندسي حيث لم نعد نميز أيهما الأصل وأيهما الأثر.

ونجد الرقش أو الأرابيسك ذا مضمون روحي تجريدي لا يمكن إغفاله، وقد أخذ أشكالا نباتية أو هندسية، ولكن مفهوم النجمة ومفهوم الأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع والمخمس لم تكن في حد ذاتها صيغاً رياضية، بل هي أشكال تجريدية لجميع ما على الأرض من اشكال. ويذكرنا هذا بقول «سيزان»: إن جميع الأشكال ترتد إلى صيغ هندسية أساسية:

أسطوانة أو كرة أو مكعب.

ولكن الفنان العربي لم يلجأ إلى الحجوم الأساسية في الوجود، ذلك لأن كل حجم هو وعاء لروح الإنسان أعجز من أن ينفخها في هذا الوعاء، بل لجأ إلى المسطحات الأساسية في الوجود، وليست هذه الأشكال بلا مضامين رمزية، بل كثيراً ما استعارها الصوفية للدلالة على معان كبيرة. وهي من الرقش العربي الهندسي لا تخلو من معان، بل إنها في الحق تمثل الكائنات جميعها، الحية وغير الحية بأشكالها الجوهرية، وليس بأشكالها العرضية النسبية.

هنا يتجلى معنى الإطلاق في التجريد العربي، وهو أمر لم يستطع تحقيقه الفن الغربي الذي استمر تعبيراً عن تفاعل فني مجرد من أي مضمون. بينما لم يتخل الرقش عن المضمون، ولكنه مضمون مطلق يمكن البرهان عليه حتى إذا استندنا إلى قوانين العلم. إن هذا التشكيل الفني الرائع، الذي كثيراً ما فتن الناس من عرب وعجم عبر التاريخ، لم يكن إذن مجرد تزيين مجاني، بل تمثيل لملكوت الرب، فهو آية فنية وآية دينية بوقت واحد ولطالما رأينا في هذا التمثيل تعبيراً عن العبادة بقدر ما رأينا فيه تعبيرا عن الإبداع(٧١).

لقد تمثلت عبقرية العرب في مظاهر إبداعية ثلاثة هي الشعر والخط والرقش (الأرابيسك).

إن الأرابيسك Arabesque يمثل قيمة جمالية عربية وإسلامية خالصة، كما يمثل القرآن الكريم والشعر العربي نفس الصفة، ووجوده في أي بيئة فنية يجعل منها شيئاً إسلامياً خالصاً، وهو فوق هذا كله يعتبر مظهر الوحدة في فنون الشعوب الإسلامية التي تختلف فيما بينها في كثير من الأشياء.

والأرابيسك عبارة عن رسم يتألف من وحدات أو أشكال ترتبط ببعضها بعضاً وتتشابك بطريقة تجعل المشاهد يجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلى شكل آخر، وآخر في جميع الاتجاهات حتى يرى الرسم كله من أقصاه إلى أقصاه. وإن الشكل ـ أو الوحدة ـ يعتبر في الحقيقة مستقلاً وقائماً بذاته تماما مثل بيت الشعر في القصيدة العربية التقليدية، ولكنه قد ضم إلى نظرائه، وأن المشاهد له مثل المستمع للقصيدة العربية طالما تعرف إلى الخط العام وتصور الوحدة أو الشكل الذي يتألف منه الرسم كله ـ كما يقول أحد الباحثين(٧٢) ـ أصبح مدفوعاً إلى متابعة الأشكال التالية وفي هذا تكمن إيقاعاته الفنية، وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق يجبر على الحركة والتوقف معاً، وبقدر ما تتعوق الحركة بالخطوط الدائرة والمنكسرة، تصبح الحاجة ماسة لبذل مجهود أكبر لمتابعة القطعة الفنية.

إن فن الأرابيسك يمكن أن يكون نوعاً من الزخرفة النباتية أو الهندسية، اعتماداً على الوسيلة

التي يستخدمها الفنان في التعبير كالتوريق أي استخدام أوراق النباتات والزهور وأعناقها لتصميم الوحدات الزخرفية أو الرسم الهندسي الذي يستخدم أشكالاً منوعة: فهو يطلق عليه «خط» حين يستخدم خطوطاً مستقيمة ومنكسرة لإنشاء الوحدة الزخرفية، وأحياناً «رمي» حين يستخدم الخطوط المنحنية ذات المراكز المتعددة، وهو يستخدم كل هذه الأشكال معا فيطلق عليه حينئذ «رخوي».

وإن الدائرة الزخرفية العربية(٧٣) عالم مشحون بالرموز الصوفية. فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك، ومسار الكواكب، ودوران الليل والنهار، ومرور الشهور والسنين. والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية، وحملة عرش الله الثمانية في قوله تعالى في سورة الحاقة: «ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية».

ومركز كل ذلك، ومبدؤه، ومرده، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس، منها ينطلق ذكر الله في حلقة الذكر الصوفي المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والدراويش مكونين دائرة، وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى.. وكأن الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف، والذي يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلحظ توافقاً زمنياً بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الإسلامي.

وهكذا نجد أن الرسم العربي الذي ينحو نحو التجريد، ويتضمن كثيرا من الدلالات الرمزية كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني الإلهية، في حالات الوجد الصوفي الدائب الذي يربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعته للبحث عن «اللانهائية» الملاذ الآجل حسب تعبير «بشر فارس» في مؤلفه «سر الزخرفة العربية».

وبمعنى آخر إن الفنان العربي المسلم كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس أو الإلهام، وليس عن طريق الفهم فحسب، ذلك لأن إدراك الله لا يقوم على الحس، وإنما يقوم في حقيقته على الوحي والإلهام، ودرجات الوحي والإلهام متفاوتة أعلاها وحي الأنبياء وأدناها إلهام المبدعين من الفنانين والمتواجدين من الصوفية.

والإلهام والحدس هنا هو الإلهام المتفوق على الحس والعقل معاً. أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي المتعالي ارتساماً واعياً محسوساً. ومن هنا كانت الصورة الإلهية القائمة في وجودنا منذ الأزل، وفي الإنسان الإستعداد الخاص لهذا النوع من التجلي، أما الصورة العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا، ولذلك حين سئل أبو حيان التوحيدي عن هذه الصورة؟ قال: «التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب المصور إياه»(٧٤).

ولقد أوضح التوحيدي الفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية بما يصح أن يكون قواما فلسفيا للرقش العربي أو الأرابيسك «فالصورة الإلهية هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود. أما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك، إلا أنها دونها بالانحطاط الحسي، ولكن معها بالمرتبة اللفظية. وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت، وإلا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة»(٧٥).

وهكذا تمكن الفنان المسلم من التعبير عن أشواقه العليا من خلال فنونه التجريدية وكما تمثلت في كل من الخط والأرابيسك، متبعا لمنهج الرؤية الإسلامية يرتقي الوعي في استحضاره لموضوع القيمة الجمالية، على نحو تجريدي عن طريق الخط حين يشكل بأنواعه المختلفة صورا من الجمال تحمل مضامين روحية ودلالات انفعالية، ولذلك تؤكد باحثة معاصرة في علم الجمال(٧٦) على أن ما حققه اليونان والرومان في المسرح أو الدراما، حققه فن الخط العربي من خلال كتابة النصوص الدينية، وذلك بالنظر إلى عالمين:

١ـ أنه في عمل لوحات تجويدية للكلم الإلهي ـ تعني أنه بالاحتفال بقداسة الكلمة ـ يتم تحسين وتطوير الأداء الكتابي بشكل عام بحيث تصبح خبرة التجويد في حد ذاتها فناً، بمعنى استحضار فنان الخط الإسلامي لجلال الكلم الإلهي كفيل بأن يعكس الجلال في وعيه جمالا في عمله.

٢ـ أن عملية التجويد وإن كانت تبدأ من الخط إلا أنها بالضرورة تدفع إلى قدر من المعايشة للمعاني التي تنطوي عليها الكلمات، ولهذا فإن التصميم الهندسي في عرض الكلمات، إنما يعكس المعنى، ومن هنا يكون التجويد قد انتقل من الحرف إلى المعنى ليكشف عن نوع من المعايشة الروحية. وعلى هذا النحو فإن العاطفة الدينية والحساسية الجمالية كانت ملتحمة بشكل لا يمكن فصمه، من هذا التوحيد القوي، انطلقت على نحو منظم موجة القوى الإبداعية(٧٧).

وذلك إنما يعود إلى أن الكلمات العربية التي يعبر بها الفنان عن موضوعه وهو كلام الله في تشكيلات هندسية تتميز بأنها ذات شكل شفاف يكشف عن دراما كاملة من الصوت والصورة والمعنى والخيال، ولذلك يرى «بوركهارت» أن القوة المعيارية للغة العربية تأتي من دورها كلغة قدسية (نزل بها الوحي) وأيضاً طبيعتها المعمارية، والعنصران مرتبطان تماما، ثم يضيف أنها تتميز بخاصتين تجعلان تشكيلها من أنبل وأجمل الفنون وهما:

١ـ الحدس السمعي Auditive Intuition

٢ـ الحدس الخيالي Imaginative Intuition

وتضيف د.وفاء إبراهيم(٧٨) أنها أيضاً تحتوي على «الحدس البصري»، حيث إنها تشكل

مرأى للكلمة الإلهية التي نطق بها الوحي، فعند تذوقي للوحة خطية مكتوب عليها «ليس كمثله شيء» أستشعر فيها «اللا ـ شيء» لا على أنها عدم، بل على أنه الوحدة الباطنة السارية في كل ما حولي من أشياء، فأرى وأستمع وأتخيل الواحد على نحو مباشر وبالحدس دون توسط من تصور أو مدرك حسي.

ويبدو أن المصور المسلم استعان بالسمة الهندسية للغة العربية وراح يطرد عن وعيه أي تجسيم تمثيلي أو خطي، وسعى يبحث عن جوهر الأشياء الأصلية من خلال الأشكال هندسية كالنجمية والمثلث، مكوناً مسارات من نوع فريد لرحلته التي لا نهاية لها، ففي هذه اللوحات الهندسية التجريدية (الأرابيسكية) ليس ثمة من قراءة حرفية، وإنما رحلة سير يحاول بها تحقيق حدس بحضور الله سبحانه من خلال الإدراك الحدسي.

فعمل الفنان المسلم هنا هو تعبير عن توحيد الخالق من خلال الشكل الهندسي التجريدي، والذي تتحدد خصائصه بخصائص موضوعه، ولما كان موضوع اللوحة الفنية الأرابيسكية أو الخطية في الإسلام، هو استحضار الجلال الإلهي، والتعبير بالشكل الهندسي أو بالاستخدام اللاتمثيلي للخط عن بنية الجلال كما ينعكس في الشعور الإنساني، دل ذلك كله على سمو طبيعة الموضوع الذي يستلهمه الفنان في هذا الفن لعمله، وإن موضوعا بهذا القدر من السمو والعلو لا تتحدد خصائصه من خارجه، كما أنه من القوة والاستيلاء على الوجدان بما يكفل أن يعكس «كموضوع» خصائصه على شكل العمل نفسه.

أو بعبارة أخرى كما تؤكد الباحثة، أن خصائص الموضوع هي التي تحدد خصائص الشكل في هذا المجال، وعلى ذلك فإنه بما أن الموضوع الإلهي يقع في الإدراك بأبرز سماته وأعظم خصائصه في إطار من الثبات والصيرورة، والثبات يتضح في قوله تعالى: «كل من عليها فان، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام»(٧٩).

وتتضح الصيرورة حين يقول تعالى: «يسأله من في السموات والأرض كل يوم هو في شأن»(٨٠). لذلك لم تخرج خصائص فن التصوير الهندسي التجريدي (الأرابيسك) والخط في الإسلام عن أن تكون انعكاساً تكرارياً لخاصتي الموضوع الإلهي من ثبات، فكانت الخصائص هي: عدم التطور Non Deve lopmen والتكرار: Repetition والتماثل: Symometry وقوة الدفع أو الزخم: Momentum وكلها خصائص تنفي أي علاقة بالطبيعة(٨١).

وهكذا نلاحظ أن خاصتي عدم التطور والتماثل هي انعكاس لخاصتي الثبات في الموضوع الإلهي، وإن خاصتي التكرار وقوة الدفع هما بدورهما انعكاس لخاصية الصيرورة في الموضوع

الإلهي. وبذلك فإن الوعي في هذه الرحلة من الفن لا يحتاج إلى من يوجهه أو يدله على الطريق، وإنما هو رسم مسارات الرحلة، ولم يبق على المتلقي إلا أن يتابعه في الرحلة وكلما توغل غمر الطريق نور يكشف عن مسارات أخرى لا نهاية لها، ويستمر في الرحلة مكررا وحداتها وتشكيلاتها بصورة متماثلة لا نهاية لها.

ومن ثم يخلص الوعي من هذه الرحلة إلى اللامتناهي الذي ليس كمثله شيء، من خلال الشكل استطاع أن يستحضر المضمون الروحي، ويعرضه أمام إدراك حسي شامل ورابط للكل(٨٢).

ويفسر الباحث عفيف البهنسي(٨٣) الأرابيسك أو الرقش ووظيفته والذي يعبر عن إبداع الخالق من خلال تكرار عناصره وتنافسها وقوتها وتفردها وثباتها ولا نهائيتها، والذي يلقي في نفس المشاهد إحساساً بديهياً باللانهائية وسمو الذات الإلهية، بأنه عمل هندسي محض يقوم على تعريقات واشتقاقات للأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع.

والواقع أن شكل الخيط إذا كان هندسياً فإنه ذو مضمون ثابت وليس الطابع التجريدي فيه إلا لكي يكون الشكل مطابقاً للمفهوم المطلق الذي يتضمنه، فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحسية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات جد حسابية وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد. فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها إليه ترجع جميع الأشياء.

ومن هنا لم يكن غريباً أن يدرك كثير من المستشرقين في العصر الحديث عبقرية الفن العربي الإسلامي ويتأثرون به، بل ويأخذون عنه، مثل الفنان الكبير «ماتيس» الذي مضى قدماً في مجال الاستشراق وقدم الدروس الأولى التي استفاد منها الفنانون الغربيون لبناء الفن العربي بمنظور العصر الحديث. لقد تعلم «هنري ماتيس» في مرسم «غوستاف مورو» الذي كان يؤمن أن «الشرق هو مخزن الفنون وأنه قبلة الفنان الحديث».

ولقد اعترف «ماتيس» دائماً أن الكشف يأتيه من الشرق دائماً، وأن فن المنمنمات قد فجر جميع إمكانياته وأنه أكد أبحاثه الفنية. وذكر «سامبا» في كتابه «ماتيس وأعماله الفنية»(٨٤) أن الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب، أوضحت التزامه بالألوان المشرقية، وبالشكل المسطح وبالرقش العربي، وبصورة عامة التزامه بعناصر الفن العربي الذي دعم فنيته، حسب اعترافه.

ويذكر الناقد الكبير عفيف البهنسي(٨٥) أن فن ماتيس يلتقي مع الفن العربي في التبسيط الذي تجلى في رسمه وتلوينه، والذي يقوم على الحذف والإبدال والمجاز والتعادل. إن هذه

السمات التي عرف بها فن ماتيس، هي نفسها سمات الرقش العربي وفن الترقين عند الواسطي، أو الذي نراه ماثلاً في أعمال ترجع إلى العهد الفاطمي عثر عليها بالقاهرة. ويلتقي ماتيس مع الفن العربي في تعريف الجمال، فالشكل لا يكون جميلاً، لأنه شبيه بالواقع أو مكرر له، بل عندما يعبر عن الفرح والإيقاع والنغم.

أما «بيكاسو» الذي عاش عمراً طويلاً كان فيه غزير الإنتاج ثابت الشخصية، صاحب الثورة الفنية في القرن العشرين والذي ابتدأ ثورته الفنية محطماً الشكل الواقعي، باحثاً من خلاله عن أساسه الهندسي، لكي يبرزه بأشكال تكعيبية كما أطلق «موسيل» على هذه المكعبات من الأشكال. فلقد اهتم بعد ذلك بالفن الإفريقي، الذي هو مدين جدا للفن العربي الإسلامي، كما تقول «غيرترود شتاين» صديقة بيكاسو والكاتبة الأمريكية، وأضافت أن الفن العربي الإسلامي الذي بدا مستغرباً بالنسبة لماتيس أضحى أليفاً واضحاً ومتنامياً بالنسبة لبيكاسو الأندلسي. ولقد ولد بيكاسو في مالقة التي استمرت عربية إسلامية خلال ثمانية قرون، وتقول «شتاين» إنه من الصعب أن ننكر جذور بيكاسو العربية الإسلامية.

ويؤكد ذلك «دولوره» أيضاً(٨٦)، وإذا كان ماتيس قد اعتمد على الرقش العربي اللين والتوريقي، فإن بيكاسو سار بحسب منطلقه التكعيبي باتجاه الرقش الهندسي، إلا أنه خالف جميع القواعد الرياضية، وحطم بدون رحمة جميع معالم الواقع المألوف، لكي يقيم عالماً جديداً مؤلفاً من مخلوقاته هو.. لقد أراد أن يدخل الزمن في مواضيعه وشخوصه، كأنه أراد أن يعبر عن العامل الزمني في الفن العربي الذي يتمثل بالحركة الصوفية التي تبدو في الرقش النباتي، وفي الحركة الوميضية الجاذبة النابذة التي تبدو في الرقش الهندسي.

الهوامش

١ـ سيد فرج راشد: الكتابات القديمة مجلة عالم الفكر ج ١ العدد ٤ الكويت ١٩٨٥م.

٢ـ السابق.

٣ـ ابن خلدون: المقدمة ص ٤١٨ المكتبة التجارية بمصر.

٤ـ علي محمد أمين: عبقرية الخط العربي مجلة الوحدة العدد ٩٠ بيروت عام ١٩٩٢.

٥ـ د. عفيف البهنسي: الخطوط العربية مجلة الثقافة العربية العدد ١١ ليبيا ١٩٧٥.

٦ـ ناجي زين لبدين: مصور الخط العربي ص٣٣٣ بغداد عام ١٩٦٨م.

٧ـ بلند حيدري: أثر الإسلام في الخط العربي ص ١٠٤ مجلة العربي العدد ٤٥٥ – ١٩٩٦.

٨ـ السابق ص ١٠٠، ١٠١.

٩ـ محمود حلمي: الخط العربي بين الفن والتاريخ مجلة عالم الفكر ج١٣ العدد٤ ١٩٨٣.

١٠ـ د. زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الحديث ص٦٦ القاهرة ١٩٤٦م.

١١ـ Philip Bam Borough, treasure of Islam, p. 21,G.Britain

١٢ـ بلند حيدري: أثر الإسلام في الخط العربي ص ١٠٢، ١٠٣.

١٣ـ أوغوردرمان: الأتراك في الفن الإسلامي ص٢٢، ومكانة الأتراك في الخط الإسلامي، استانبول ١٩٧٦م.

١٤ـ السابق ص ٤٥.

١٥ـ د. عبد الرازق محيي الدين: أبو حيان التوحيدي سيرته وآثاره، بيروت عام ١٩٧٩م.

١٦ـ د. بركات محمد مراد: أبو حيان التوحيدي مغتربا، مكتبة الصدر القاهرة ١٩٩٥م.

١٧ـ ياقوت: معجم الأدباء ج١٥ من ص ١٣ـ ٢٨ القاهرة دار المأمون.

١٨ـ لها مخطوط في مكتبة «فيينا»، ونسخة مصورة في جامعة القاهرة.

١٩ـ أبو حيان التوحيدي: الرسائل دمشق، نشرة فرانز روزنتال، مجلة الفنون الإسلامية جامعة دمشق عام ١٩٤٨م.

٢٠ـ التوحيدي: رسالة في علم الكتابة نشرة فرانز روزنتال.

٢١ـ السابق.

٢٢ـ د. عفيف البهنسي: دراسات نظرية في الفن العربي، القاهرة عام ١٩٧٤م.

٢٣ـ القلقشندي: صبح الأعشى ج ١٣ ص ٣، القاهرة عام ١٩٦٣م.

٢٤ـ ناجي زين الدين: بدائع الخط العربي، ص٤٥٩ ، بغداد عام ١٩٧٣م.

٢٥ـ إخوان الصفا: الرسائل ج٣ ص ١٤٤ دار صادر، بيروت عام ١٩٥٧م.

٢٦ـ القلقشندي: صبح الأعشى ج٣ ص ١٤٤.

٢٧ـ ناجي زين الدين الصرف: بدائع الخط العربي ص ٤٥٧.

٢٨ـ علي محمد أمين: عبقرية الخط العربي، مجلة الوحدة، العدد ٩٠ بيروت عام ١٩٩٢م.

٢٩ـ ناجي زين الدين: بدائع الخط العربي ص ٤٦٥.

٣٠ـ عبدالكريم الخطيبي و.محمد السجلماسي: دراسة عن كتاب ديوان الخط العربي، ترجمة محمد برادة مجلة الدوحة قطر العدد ٩٠، عام ١٩٨٣م.

٣١ـ علي محمد أمين: عبقرية الخط العربي، السابق.

٣٢ـ بلند حيدري: أثر الإسلام في الخط العربي ص ١٠٢، ١٠٣.
٣٣ـ بابا دوبلو: الإسلام والفن الإسلامي MAZNOD باريس عام ١٩٧٠م.
٣٤ـ بوركهارت: فن الإسلام Sindi Bad باريس عام ١٩٨٥م.
٣٥ـ د. عادل قديح: حول البنية الجمالية للخط العربي، مجلة الوحدة العدد٩. بيروت ١٩٩٠م.
٣٦ـ أوليج جرابار: كنوز الإسلام، المدخل جنيف عام ١٩٨٥م.
٣٧ـ عبدالكريم الخطيبي ومحمد سجلماسي: فن الخط العربي، باريس عام ١٩٧٦م.
٣٨ـ د. عادل قديح: حول البنية الجمالية للخط العربي، السابق.
٣٩ـ د. شربل داغر: الحيز التشكيلي في الفن العربي الإسلامي، مجلة الوحدة العدد ٩٠.
٤٠ـ أبو الهلال العسكري: ديوان المعاني، ج٢ ص ٧٤ دار الأندلس بغداد.
٤١ـ القلقشندي: صبح الأعشى ص ١٣٩.
٤٢ـ د. شربل داغر: الحيز التشكيلي في الفن الإسلامي، مجلة الوحدة.
٤٣ـ السابق.
٤٤ـ القلقشندي: صبح الأعشى ج٣ ص ٥، القاهرة عام ١٩٦٣م.
٤٥ـ محمود حلمي: نقاط في مدخل الفن الإسلامي ص ٤٣، جمعية الآثار بالإسكندرية ١٩٧١.
٤٦ـ عباس محمود العقاد: الثقافة العربية، ص ١٠٥ المكتبة الثقافية بالقاهرة.
٤٧ـ محمد البغدادي: موسيقى الخط العربي عند أبي حيان مجلة فصول ج ١٥ العدد ١، ١٩٦٦.
٤٨ـ د. عفيف البهنسي: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ص ١٧٥.
٤٩ـ السابق ص ١٧٩.
٥٠ـ محمد بغدادي: موسيقى الخط العربي عند أبي حيان ص ١٣٧.
٥١ـ د. عفيف البهنسي: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ص ١٨٩.
٥٢ـ د. عادل قديح: حول البنية الجمالية للخط العربي، مجلة الوحدة ص ٥١، ٥٢.
٥٣ـ السابق ص ٥٢.
٥٤ـ بوركهارت: الفن الإسلامي لغته ومعناه ص ٢٥٦، عالم الفكر ج ١٠، العدد ١ـ ١٩٧٩م.
٥٥ـ السابق ص ٢٥٧.
٥٦ـ د. إسماعيل الفاروقي نظرية الفن الإسلامي ص١٥٨، ١٥٩، المسلم المعاصر العدد ٢٥ الكويت عام ١٩٨١م.
٥٧ـ السابق ص ١٦٠.
٥٨ـ ناجي زين الدين: أطلس الخط العربي ص ٣٥٥ المجمع العراقي، بغداد ١٩٦٨م.
٥٩ـ السابق ص ٣٥٥.
٦٠ـ انظر تحقيق إبراهيم الكيلاني لرسائل التوحيدي وانظر د.عفيف البهنسي: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي بغداد عام ١٩٧٠م.
٦١ـ أنظر ريشارد إتنجهاوزن: الفنون والآثار الإسلامية، ترجمة محمد مصطفى زيادة، الأنجلو المصرية، عام ١٩٥٣م.
٦٢ـ قيس خزعلي جواد: الخط العربي هندسيته وتشكيليته، مجلة الوحدة العدد ٢، ١٩٨٤م.
٦٣ـ هو معرض السنتين الذي أقيم ببغداد عام ١٩٧٤ انظر د.بلند حيدري: رحلة الحروف العربية إلى فننا الحديث مجلة نزوى العمانية العدد ٨ عام ١٩٩٦م.
٦٤ـ السابق.

٦٥- د. عادل قديح: حول البنية الجمالية للخط العربي، مجلة الوحدة العدد ٧٠ ص ٥٨، ١٩٩٠م.

٦٦- السابق ص ٥٨، ٥٩.

٦٧- د. عفيف البهنسي: الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين مجلة الوحدة

٦٨- حسين مؤنس: المساجد ص ١٥٥، عالم المعرفة، العدد ٣٧ عام ١٩٨١م.

٦٩- وظهرت كلمة أخرى تتوازى مع «أرابيسك» هي «موريسك» Maursque لتطلق على زخارف الفنون الإسلامية في الغرب الإسلامي لتمييزها عن زخارف المشرق الإسلامي. ولكن كلمة أرابيسك ما زالت تشمل الزخارف الإسلامية النباتية كلها بوجه عام في المشرق والمغرب، بينما أصبحت كلمة «موريسك» تستخدم في اللغات الأوروبية للفنون الإسلامية في المغرب الإسلامي بصفة عامة. انظر د.حسين مؤنس: المساجد ص ١٥٦.

٧٠- د.عفيف البهنسي: التصوير عند العرب ص ٩٣،٩٤، بغداد ١٩٧٤م.

٧١- د. عفيف البهنسي: الأسس النظرية للفن العربي، ص ١٤ مصر عام ١٩٧٤م.

٧٢- د. إسماعيل الفاروقي: نظرية الفن الإسلامي، ص١ المسلم المعاصر العدد ٢٥، ١٩٨١م.

٧٣- أحد أشكال الأرابيسك دائرة هندسية تحتلها نجمة مكونة من مربعين متقاطعين وفي داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية توزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر توزيعاً رياضياً محكماً.

٧٤- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج٣ ص ١٣٧ وانظر د.عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٨٧ وما بعدها.

٧٥- التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: ج٣ ص ١٣٧

٧٦- د. وفاء إبراهيم: فلسفة فن التصوير الإسلامي ص ٣٩ الهيئة المصرية العامة ١٩٩٦م.

٧٧- D.James : Islamic Art An Introdution ,HumLy , London ,p 18 . د.وفاء إبراهيم: فلسفة الفن الإسلامي ص ٤٠، ٤١.

٧٩- سورة الرحمن آية ٢٦، ٢٧.

٨٠- سورة الرحمن آية ٢٩.

٨١- Ismail R.Alfaruqui: Islamaic Culture and history p.71 وانظر د.وفاء إبراهيم: السابق.

٨٢- V.ALDRICH: PHILOSOPHY OF ART P. 4. نقلا عن المرجع السابق ص٤٢.

٨٣- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٨٠.

٨٤- Sambat M.Hanri Matisseet SES oeuvres N.R.F. PARIS 1920

Voir :Revue Arts (NO DEC . 1952).

٨٥- د. عفيف البهنسي: الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين مجلة الوحدة العدد ٧١ يوليو عام ١٩٩٠م.

٨٦- Delorey E.picasso et L.Orient Musulman Gazettz des Beaux Art 1925

الفصـــل الثامن

الموسـيقى العربية

الموسيقى العربية

كان شوبنهور هو أول من قال بأن كل الفنون تطمح إلى أن تكون مثل الموسيقى، وقد تكررت هذه الملاحظة على الدوام وكانت سبباً في قدر كبير من سوء الفهم، بيد أنها مع ذلك كانت تعبر عن حقيقة مهمة. فقد كان شوبنهور يفكر «ربما لأنها هي الأقدم تاريخا» في المميزات المجردة للموسيقى، ففي الموسيقى وفيها وحدها تقريباً، يمكن للفنان أن يخاطب جمهوره مباشرة، بدون تدخل وسيلة للاتصال تستخدم بشكل عام في أغراض أخرى.

ومن قبيل ذلك أن المهندس المعماري لا بد ان يعبر عن نفسه في المباني ذات الأغراض النفعية الأخرى، وكذلك لا بد للشاعر أن يستخدم الكلمات التي تدور وتتداول في الأحاديث اليومية المتبادلة بين الناس. ويعبر الرسام عن نفسه عادة بإعادة تمثيل العالم المرئي. وليس هناك إلا مؤلف الموسيقى الذي يكون حراً تماماً في خلق عمل من أعمال الفن نابع من وعيه الخاص، وبدون هدف آخر غير الإمتاع.

ولكن جميع الفنانين يحملون نفس هذه النية، أي الرغبة في الإمتاع، ومن ثم يعرف الفن تعريفاً أكثر بساطة وأكثر عادية بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة. ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال، وإحساسنا بالفن والجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها حواسنا(١).

ورغم كل هذا، فالظاهرة الموسيقية ظاهرة بالغة التعقيد، من حيث تاريخها أو نشأتها، ومن حيث آثارها الاجتماعية والتربوية ودلائلها الحضارية والقومية، ومن حيث تنوعها وارتباطها بغيرها من الفنون. فالموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بذاته كالشعر مثلاً؛ ومع ذلك أصبحت أكثر

الفنون استقلالاً: فقد كانت الموسيقى فناً تابعاً نشأ مصاحباً للغناء أو الرقص الذي كان القدماء يمارسونه في احتفالاتهم الدنيوية وطقوسهم الدينية.

وحتى في العصر الوسيط كانت الموسيقى عنصراً مصاحباً للأناشيد الدينية التي تمارس داخل الكنيسة، حيث جرى ما جرى عليها من تطور إلى أن خرجت إلى مجال الحياة الدنيوية لتلقى أطواراً أخرى. ومع تطور الموسيقى - وخاصة مع موسيقى الآلات Instrumental - أصبحت الموسيقى فناً خالصاً قائماً بذاته له وسائله التعبيرية الخاصة التي يستغني بها عن سائر الفنون ولا يستغني أكثرها عنه، على ما يذكر باحث معاصر(٢)، فحتى الفنون الخاصة التي لا تستفيد من الموسيقى أو تستعين بها على نحو صريح مباشر، لم تتحرر من التأثر بأسلوب التعبير الموسيقي الذي أضحى مثالاً وغاية لسائر الفنون باعتباره تعبيراً مكتفياً بذاته لا يعتمد على شيء من الواقع أو الطبيعة.

أهمية الموسيقى وأنواعها:

ورغم أن الموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بل كفن تابع، فإن مكانتها عند القدماء - مثلما هي عند المحدثين المعاصرين - ظلت مكانة رفيعة، إذ فطنوا إلى عمق تأثيرها النفسي والأخلاقي والاجتماعي فها هو ذا «فيثاغورث» يرى أن «الكون في مجمله عدد ونغم» وأن النظام والانسجام الذي نشاهده في الكون وفي دورات السماء يشبه النظام الذي نشاهده في الموسيقى فضلاً عن ضرورتها لانسجام النفس وتطهيرها. وها هو ذا «أفلاطون» في محاورة «الجمهورية» يبين لنا أهمية التعليم الموسيقي ودوره في تربية النشء، حتى إنه كان يحث على مقامات موسيقية معينة واستبعاد أخرى مما يكون له تأثير أخلاقي ونفسي ضار(٣). وقد كان هذا راجعاً أيضاً إلى تصور أفلاطون للنفس على أساس من مفهوم الانسجام الرياضي.

وهكذا يمكن القول بأن التصور النفسي والأخلاقي لدى فيثاغورث وأفلاطون هو تصور مبني على أساس من تصور فيزيقي - رياضي للكون باعتباره نظاماً منسجماً. وهذا هو ما دعا اليونان إلى تأسيس النغمات الموسيقية السبع باعتبارها الكواكب السبعة(٤).

أما في عصرنا هذا فقد قطعت الدراسات السيكولوجية والتربوية شوطاً بعيداً في مجال الموسيقى وأصبحت لها طرائقها العلمية الخاصة ومناهجها المعقدة. وتعقد ظاهرة الموسيقى يبدو في تنوع وتعدد أشكالها: فهناك الموسيقى المصاحبة للكلمات كما في الأغنية والموال، والموسيقى الدرامية Music Drama كما في الأوبرا، وموسيقى الفيلم Film Music وهي جميعاً الأشكال التي يمكن ان تندرج تحت ما يسمى بالموسيقى الوصفية Descrptive Music وفي

مقابل ذلك هناك ما يعرف باسم الموسيقى الخالصة أو المطلقة pure or absolute music التي تندرج تحتها أشكال أخرى تعرف بموسيقى الآلات من قبيل: السوناتا والسيمفونية(٥).

ومن الموسيقى الكلاسيك ما يحمل أرقى المعاني الإنسانية وأرقى المشاعر، فهناك ما يحمل المعاني الفلسفية العميقة مثل سيمفونيات ريتشارد شتراوس، ومنها ما يحمل فكرا وحكمة مثل سيمفونيات بيتهوفن التي تعالج الحرب والسلام وتعالج الصراع بين الطبيعة وعزيمة الإنسان، ومنها ما يحمل عبق التاريخ والحضارات القديمة مثل أوبرا عايدا Aida ونبوخذ نصر Nabuco وعطيل Otelo، ومنها ما يحمل المعاني الدينية مثل قداس فيردي وموزار. ومن الموسيقى ما يصف الطبيعة وجبالها وأنهارها وغاباتها مثل السيمفونية السادسة لبيتهوفن(٦).

ومن هنا فتنوع الموسيقى لا يرجع فحسب إلى تعدد أشكالها البنائية، وإنما يرجع أيضاً إلى تنوع أغراضها: ليست كل موسيقى مدفوعة بأغراض التشكيل الجمالي الخالص، بل إن أكثرها تدفعه أغراض عملية اجتماعية ونفسية: كالموسيقى الدينية التي تعبر عن الشعور الديني لدى شعب ما(٧)، والموسيقى الشعبية والقومية التي تعبر عن شعور وطابع قومي، والموسيقى الجنائزية والعسكرية.

ومن هنا نجد د.سعيد توفيق(٨) يذكر لنا أن الموسيقى قد تؤلف لأغراض عملية ونفسية يتباين حظها من الرقي والوضاعة: فمنها ما يجلب الهدوء والترويح عن النفس. مما دفع كثيرا من المعنيين بشؤون الطب والصحة النفسية إلى دراسة تأثيرها على النفس والجهاز العصبي وإمكان استخدامها في العلاج النفسي وعلاج الأمراض الجسمية ذات الصلة بالجانب النفسي(٩).

ومنها ما يؤلف لأغراض وضيعة كما في الموسيقى الراقصة والإيحاءات الجنسية التي تهدف إلى إثارة الشهوات والغرائز، وكما في الموسيقى التي تؤلف لأجل الاستمتاع بملذات الحياة والمناسبات الاجتماعية، ومن أهم الأمثلة في هذا الصدد فيما يذكر برتلمي(١٠):

الرقصات Danceris لكلود جيرفاز، وباليه البلاط في عهد لويس الثالث عشر، وسيمفونيات لالاند التي كان يجري عزفها أثناء عشاء لويس الرابع عشر.

الموسيقى ووعي الإنسان:

وإذا تأملنا الموسيقى كإبداع فني متميز على الإدراك الحسي، في محاولة لاستخلاص القيمة الجمالية في الإبداع الفني الموسيقي، باعتبار أن الموسيقى في أساسها تعبير عن المشاعر في شكل فني قوام أسلوبه الإيقاع والنغم، وباعتبار أنها تنبعث من المشاعر، وتأثيرها إنما ينصب على المشاعر، كما يقول «جوليوس بورتنوي» فإن الموسيقى ناشئة من العاطفة لكي تحرك العاطفة.

وجذور الموسيقى متغلغلة في تربة الواقع الفعلي. فهي نتاج البشرية، حين تعلو على التجربة، إذ تتبلور المشاعر في أنغام حسية وإيقاعات متحركة تنقلنا إلى قمم شفافة من النشوة الوقتية. وللموسيقى القدرة على تخليصنا من القلق والهموم، وهي وسيلة للاتصال تفوق فعاليتها وقدرتها على الإثارة الانفعالية كل صور التعبير الأخرى، التي استخدمها الإنسان، لكي ينقل بها مشاعره وأفكاره إلى الآخرين(١١).

بل نستطيع أن ندرك من خلال موسيقى شعب من الشعوب ـ إذا كانت صادرة عن أصالة وصدق ـ صورة دقيقة ترسم ملامحه ودرجة رقيه. كذلك تقوم الموسيقى بدور هام في التقريب بين الشعوب لأنها تنفذ إلى طبائع الجماعات البشرية المختلفة، وتستخرج منها مكنونها، وتكشف للآخرين عن جوهرها(١٢). «والموسيقى تبدأ من حيث تنتهي قدرة الألفاظ على حمل المعاني والأفكار»(١٣). ولم يقم شيء في عصرنا الحديث في التعريف بمزاج الإنسان الإفريقي وطبعه مثلما نجحت الموسيقى، حينما تسربت إلى الموسيقى الغربية المعاصرة وألفها العالم كله.

وهكذا عجزت أرفع الوسائل الاجتماعية والأساليب الفكرية عن التعريف بما نجحت في تحقيقه مجموعة من الأنغام والألحان الإفريقية، وذلك شاهد جديد على أن الموسيقى تبدأ من حيث تنتهي قدرة الألفاظ على حمل المعاني والأفكار، فهي الوسيط الذي يأسرنا بدعوتنا إلى بحره الزاخر بالخلق والإبداع، بحر اللانهاية الذي يتلاقى فيه البشر بلا شتات(١٤).

ويمكن القول بأن مجتمعات عديدة في الماضي والحاضر، قد أدركت العلاقة بين اللغة المنطوقة من جهة، والغناء والإنشاد من جهة أخرى، على أن هذه العلاقة توازي العلاقة بين ما هو مستمر وما هو منقطع. وهذا يعادل القول في نطاق الثقافة، إن الغناء أو الإنشاد يختلف عن اللغة المنطوقة مثلما تختلف الثقافة عن الطبيعة(١٥).

ومن زمن بعيد اعتبرت الموسيقى علماً وفناً في نفس الوقت. لقد كانت ضمن العلوم الرياضية التي كانت بدورها من مباحث الفلسفة؛ حسب تصنيف العلوم عند المسلمين نقلا عن الإغريق(١٦). وقد اهتم «إخوان الصفا» بالموسيقى فصنفوا رسائل أفادوا فيها من فيثاغورث مؤسس الموسيقى النظرية. كما ألف فلاسفة الإسلام.. من أمثال الرازي والكندي والفارابي وابن سينا مصنفات هامة، وقدموا شروحاً ضافية لمؤلفات الإغريق(١٧).

وعلى المستوى الفني أطلق المسلمون على الموسيقى اسم (الغناء) ومزجوا بين الألحان الفارسية وبين المؤثرات النظرية الإغريقية ووظفوا ذلك لخدمة أغراض حياتية. ففضلا عن الوظيفة الترفيهية وظفها الرازي في علاج الأسقام النفسية، واعتبرها ابن سينا وسيلة من وسائل حفظ

النوع (١٨). ونظر إليها باعتبارها «تطهيراً للنفس والتجاوز عن الذنوب»، حسب قول صاحب «العقد الفريد»(١٩). ولا غرو؛ إذ وظفت بالفعل في مجالس اللهو والمجون، كما وظفت بالمثل في أذكار الصوفية(٢٠).

الموسيقى المصطلح والدلالة:

يعني مصطلح «موسيقى» عند علماء الموسيقى ذلك الفن أو العلم الذي يجمع الأصوات البشرية أو الأصوات الآلية ـ أو كليهما ـ وما يصدر عنهما من نغم لكي تكون تشكيلة متنوعة من التعبيرات الجمالية أو المشبعة للعاطفة، تنبع من نظام عقائدي كامن في أساس ثقافة معينة.

وتمتد مظلة هذا التعريف عادة لتشمل كل أنواع التعبيرات الجمالية السماعية بغض النظر عن وظيفتها أو سياق أدائها. ويأتي المصطلح العربي المرادف لهذا المفهوم مقارناً للمصطلح الغربي ـ سواء في كتابات علماء الموسيقى البشرية أو الدارسين للحضارة الإسلامية وأحياناً عند المسلمين أنفسهم ـ المتخصصين منهم والعامة. وقد انتقل مصطلح «الموسيقى» من اللغة اليونانية إلى اللغة العربية على يد المسلمين الذين عاشوا من القرن الثامن حتى القرن العاشر، عبر التاريخ الإسلامي(٢١). ولكن أفراد المجتمع المسلم لم يعتبروه مرادفاً للمعنى السابق الإشارة إليه إلا حينما استخدموه بمعناه الواسع الذي يفسح المجال لتأويلات مختلفة. بينما لجأوا إليه في أغلب الأحيان للدلالة على نماذج معينة من الأنماط الحياتية الدنيوية، كما تظهر في ثقافتهم.

وليس هناك مصطلح عربي آخر يمكن اعتباره مرادفاً لمصطلح الموسيقى كما يرد بمعناه الجامع في اللغة الإنجليزية: فلفظ (الغناء) لا يشمل كل أشكال الموسيقى التي تعتمد على الآلة فقط، ولكنه قد استخدم أحياناً للدلالة على كل (الموسيقى الدنيوية) سواء قام بأدائها المطربون أو العازفون على الآلات أو كليهما معاً. ولذا فإنه بمعناه هذا قد سبق كل الأنماط الدينية. بينما يدل «السماع» على الموسيقى الآلية أو الصوتية التي ترد في حلقات الذكر عند الصوفية أو إخوان الصفا، ولكنه غالباً لا يشمل نمط الموسيقى الذي يظهر في مقامات أخرى دينية كانت أو دنيوية.

وهذا يدل على سمة فريدة اختصت بها هذه الثقافة في فهمها للفن الموسيقي، ذلك الفهم الذي قام بدور أساس في تحديد سمات هذا الفن. إن الأنماط التي اعتبرها الغرب تندرج تحت مظلة الموسيقى لم تكن كذلك في المجتمع المسلم، بل إن الثقافة الإسلامية قد أمدتنا بتسلسل هرمي لدرجات التعبير في فن الصوت أو ما يمكن ان يطلق عليه (هندسة الصوت)، وهذا التسلسل ـ كما تشير إلى ذلك باحثة معاصرة(٢٢) ـ رغم أنه لا يتسم بالوضوح والصراحة إلا أنه قوي الدلالة في مضمونه. ويعطينا هذا التسلسل القدرة على الفصل بين الأنماط التي تتمتع بالتحبيذ

والتقدير في فئة، والأنماط والمناسبات غير المستحبة في فئة أخرى باعتبارها محل جدل أو استهجان.

وقد كتب ابن تيمية يقسمها بين محرم ومكروه وواجب ومستحب(٢٣)، والمتصفح للكتابات الإسلامية لن يجد صعوبة في تبين نوع من الإدراك للأثر الذي يمكن أن تتركه الموسيقى على المجتمع المسلم وعلى أفراده وعلى القيام بالواجبات الدينية.

ولم يخل عصر من العصور الإسلامية أو إقليم من أقاليم العالم الإسلامي من أفراد يكرسون وقتهم في سبيل مجالات متنوعة من التعبير الموسيقي أو يمارسونها فعلاً، ولكن الإسلام والمسلمين وضعوا قيوداً على ممارسة أنماط معينة من الفن الموسيقي بينما أيدوا واستنبطوا أنماطاً أخرى. ووصلت هذه التفرقة حداً جعلهم لا ينظرون إلى الكثير من الأنماط المستحسنة لديهم باعتبارها موسيقى خشية اختلاطها أو ارتباطها بالأنماط الممنوعة في فن التنغيم الصوتي(٢٤).

اهتمام العرب والمسلمين بالموسيقى:

يعتبر اهتمام العرب بالموسيقى اهتماماً قديماً، لارتباط الشعر العربي بالبحور والإيقاعات الموسيقية المرتبطة بهذا الشعر، والذي يعتبر من ناحية مجال العبقرية العربية قبل الإسلام، ولارتباط الموسيقى باللغة العربية التي هي في الأساس لغة موسيقية تعتمد على الأذن والسماع من ناحية ثانية لارتباطها بالقرآن الكريم الذي يحدث ترتيله إيقاعا موسيقيا تتردد أصداؤه بين القارئ والسامع، وهو وجه من وجوه القرآن الكريم المعجز.

ومن هنا لم يكن غريباً أن يحث رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بعض الصحابة على ترتيل القرآن الكريم وتلاوته بصوت جميل، فإن لذلك وقعاً كبيراً وتأثيراً شديداً في النفس، فقد كان أبو موسى عبدالله بن قيس الأشعري رجلاً حسن الصوت بالقرآن، حتى لقد قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): «يا أبا موسى لقد أوتيت مزماراً من مزامير آل داود»، يعني أنه أوتي صوتاً حسناً بالقراءة كصوت داود، ومن كان له مثل صوته من أهله وذويه.

وكان رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، ربما استمع لأبي موسى من حيث لا يشعر بمكانه منه، فقد قال ـ صلوات الله عليه ـ ذات يوم: «لو رأيتني يا أبا موسى وأنا أستمع قراءتك البارحة، لرأيت أمراً يسعدك أن تراه» فقال أبو موسى: «أما أني لو علمت بمكانك يا رسول الله لحبرته لك تحبيراً» يعني لحسنته لك تحسيناً وزينته لك تزييناً.

وهذه الكلمة من أبي موسى تدل على أنه ـ رضي الله عنه ـ كان يستطيع أن يتلو القرآن بما هو أحسن من المزامير لو أنه أراد المبالغة في التزيين والتحسين، لأنه كان قد تلا مثل هذه التلاوة المشجية، ولم يكن قد بلغ حد استطاعته(٢٥).

ومن هنا لم يجد المسلمون غضاضة في الاهتمام بالموسيقى والغناء، خاصة عندما تكون طريقاً إلى تهذيب النفس، أو مصاحبة لمناسبات اجتماعية ودينية عزيزة وقد بلغ اهتمامهم بها أن أجادها الخلفاء والأمراء، كما يحدثنا التاريخ، فقد كان الخليفة الواثق بن المعتصم ملحناً ومطرباً مشهوداً له بالإجادة حتى من إسحاق الموصلي الذي لم يكن يشهد بالإجادة لأحد في الغناء والتلحين.

وكان الواثق يقول عن الغناء: «إنما هو فضلة أدب وعلم مدحه الأوائل، وكثر في مكة والمدينة». يشير بذلك إلى أن الغناء العربي المتقن الذي كان ثمرة المجتمع الإسلامي الأول، إنما نشأ في مكة والمدينة، وكانت نشأته عندما كان العمال الفرس والروم يشيدون الحرم المكي وهم يغنون، فأخذ عنهم المغنون العرب وجددوا الغناء العربي بما أخذوه عنهم. ولم يحدث قط أن نهى أحد من حكام مكة العمال الفرس والروم عن الغناء في أثناء تشييدهم أبنية المسجد الحرام، أو قصور سكان مكة والمدينة.

ولما اكتمل فن الغناء العربي في أوائل الدولة العباسية صار اكتماله من أعظم الأدلة على ثبات الدولة وازدهارها، ثم انحدرت الدولة وتزعزع كيانها فانحدر معها فن الغناء وتدهور. وقد لاحظ ابن خلدون الظاهرة التاريخية، فقال في مقدمته المشهورة: «أول ما ينقطع في الدولة عند انقطاع العمران صناعة الغناء»، والعمران الذي يقصده ابن خلدون هو حضارة الدولة وتطورها العلمي والأدبي والثقافي والسياسي والاجتماعي. فإذا بقي كل هذا قائماً، بقيت صناعة الغناء مزدهرة، وإذا تضعضع كانت صناعة الغناء أول ما يختل ثم ينقطع من ضروب النشاط الإنساني في الدولة.. وقد أثبتت التطورات التاريخية صحة رأي ابن خلدون في جميع الأحوال.

مستويات الموسيقى:

وتأتي التلاوة المجودة للقرآن الكريم على قمة التسلسل الهرمي للتعبيرات الموسيقية أو أنماط هندسة الصوت، حائزة أعلى درجات الأهمية والقبول. وعلى مر القرون لاقى هذا التغني المنفرد المرتجل بالصوت القبول التام والتأييد المنقطع النظير- فعلى مدى أربعة عشر قرنا ظلت قراءة القرآن الكريم تؤدى مع بعض التنوع في الأسلوب تبعاً للفرد والإقليم ـ دون أن تتخطى هذه النماذج حدود الطريقة التي خضعت للرقابة الصارمة من قبل المسلمين ذوي الشأن بعد أن ظهر الإسلام.

كما ألفوا العديد من الكتب تنكر وتستنكر أي تحوير في السمات الأصلية للترتيل القرآني وتحول دون تمثيل أي سمات تدخل عليه من المحتوى الموسيقي الوطني للأجناس المتنوعة التي

تتشكل منها الأمة الإسلامية.

كما أن وجود إحساس داخلي بالقيمة الجمالية الدينية متسماً بالرهافة والتصميم، وقف حائلاً دون إقحام أي من التغيرات في طريقة أداء هذا الترتيل ومحتواه. تلك التغيرات التي قد تقلل من اتساقه مع المتطلبات الدينية الجمالية التي تحدد تطوره. ولم يحدث ان اعتبر المسلمون هذا الترتيل ضرباً من ضروب الموسيقى رغم تطابقه مع كل مواصفات التعريف التي أشرنا إليها سابقاً، ودون أن ينكر أي منهم أن ترتيل القرآن يعتبر أسمى مثل في «هندسة الصوت» وهو المصطلح الذي استخدمناه الآن للدلالة على فئات الفن الصوتي المنغم(٢٦).

وهناك أيضاً أنماط أخرى من الصوت لم يرتب المسلمون فيها كأنماط شرعية من أنماط «هندسة الصوت» التي ظهرت في الثقافة الإسلامية، ومع ذلك لم ينظروا إليها باعتبارها «موسيقى». فعلى سبيل المثال يقترب الأذان من الترتيل القرآني - وإن كان دونه، على ذلك التسلسل الهرمي ـ ذلك الأذان الذي يتغنى به خمس مرات يومياً ويشترك مع التلاوة القرآنية في كثير من السمات في الأداء. وكذلك تهليل الحجيج وما يتغنون به من مديح لله تعالى أو النبي محمد (صلى الله عليه وسلم).

وتندرج ثلاثة مستويات أخرى بين أشكال التعبير الموسيقي تعتبر حلالاً، أي تلك التي لم تتغير تجاه شرعيتها، أولها تشمل ضروب الموسيقى العائلية وموسيقى الحفلات مثل أهازيج النوم للأطفال وأغاني النساء، وموسيقى الأعراس والاحتفالات الدينية والعائلية. وكلما التزمت هذه الموسيقى بالمثل الأخلاقية والجمالية للمجتمع زادت درجة تقبلها كنموذج لهذه الفئة من التعبير الموسيقي، ويطلق على المستوى الثاني منها في هذا التسلسل الهرمي «الموسيقى المهنية» وتشمل أغاني القوافل (مثل الحداء والرجز والركبان) وترانيم الرعاة وأناشيد العمل. وتجمع آخر هذه المستويات موسيقى الحرب الجماعية التي تستخدم لتحميس الجنود في المعركة، كما تستخدم في الاحتفالات الشعبية(٢٧).

وتعتبر هذه المستويات الثلاثة الأخيرة ذات طابع دنيوي في أساسها وتجتمع داخل دائرة الحلال في تقسيمنا الهرمي مع أخرى تأتي دونها كنموذج من الموسيقى مقابل الفئات الأخرى التي تأتي على قمة هذا التسلسل باعتبارها ليست من الموسيقى؛ ومع ذلك لم تتعرض لاستنكار الدين أو الناس.

ورغم ان المسلمين لم يعتبروا هذه الأنماط المتدرجة على المستوى المتدني من المجموعة الحلال على نفس المستوى من التقدير مثل التجويد القرآني إلا أنهم يتفقون على أنها تعبيرات فنية

صوتية تدخل ضمن دائرة الحلال. وتجد الدليل على ذلك في تراث الحديث في كتابات أئمة المدارس الفقهية الأربعة وعلماء المسلمين المعروفين.

وعلى قمة هذه المجموعة التي تشكل القسم الثاني تأتي الأنماط الارتجالية التي تعتمد على العزف الحر على الآلات أو الأصوات المنغمة. مثل الليالي والتقاسيم والاستخبار، وتلي هذه الأنماط الارتجالية الأغاني الموزونة والجادة مثل الموشحات والأدوار وبعض أشكال التصانيف.

ثم تأتي الموسيقى المرتبطة بأصول جاهلية غير إسلامية على مستوى دون ذلك، وتشمل أنماط الموسيقى التي لم يقرها جمهور العلماء لارتباطها بتراث الجاهلية أو الوثنية وما يحييه من أفكار وممارسات.

وفي الدرك الأسفل من هذا التسلسل الهرمي تأتي الموسيقى المثيرة للشهوات التي يرتبط أداؤها بالممارسات المنكرة والتي يعتقد باستثارتها للأفعال المحرمة مثل شرب المسكرات والفسق والفجور وغيرها. وقد أجمع المسلمون على رفضها.

ويمكننا أن نجد معياراً في الترتيب السابق حيث نجد مدى التوافق أو الاختلاف بين كل نمط منها وبين النموذج الأصلي للتجويد القرآني، فكلما زاد مقدار ما يستقيه من هذا التجويد القرآني، أي نمط من أنماط التعبير الموسيقي لبناء أساسه الديني أو الشعري أو الموسيقي، زادت درجة قبوله وشرعيته، وكلما زاد مقدار بعده عن هذا النموذج زادت درجة تعرضه للتقويم من جانب الإحساس الداخلي الجمالي في المجتمع الواعي أو تضمينه في مستوى أدنى من القبول والتقدير، حيث يشكل القرآن الكريم في صيغته المكتوبة والمقروءة أعلى نموذج وأسمى معيار للإنتاج الجمالي في الثقافة الإسلامية (٢٨).

التأليف الموسيقي العربي:

وأول كتاب عربي عن الأصوات والغناء ظهر في العصر الأموي عنوانه «كتاب النغم» مؤلفه يونس الكاتب سبق «أبا الفرج الأصبهاني» في التأليف عن الغناء والموسيقى بمائتي عام على الأقل. وبعد «كتاب النغم» ألف يوسف كتاب «القيان».. أي كتاب «المغنيات».. ثم تدفقت الكتب العربية عن الغناء والمغنين حتى امتلأ به العصر العباسي من بدايته إلى نهايته، ومن أشهرها كتب الخليل بن أحمد والكندي والفارابي وصفي الدين عبد المؤمن الأرموي.

ويتعذر إحصاء ما كتبه غير هؤلاء من الموسيقيين والعلماء والأدباء، فقد ضاع كثير منها،أو بددته عوادي الزمان. ولا ننسى كثرة من المؤلفات النقدية التي كتبت حول الغناء سواء بالقبول له والتحليل لممارسته وتعلمه، أو بالرفض له والإصرار على تحريمه، ومن أشهر هذه المؤلفات

الأخيرة «رسالة السماع والرقص والصراخ» لابن تيمية، وكتاب «كف الرعاع..عن محرمات اللهو والسماع» لابن حجر الهيثمي.

وقد اهتم المستشرق البريطاني (هـ.ج. فارمر) في كتابه القيم «تاريخ الموسيقى العربية» بالإشارة إلى عشرات من مؤلفات العلماء والفقهاء عن الغناء والموسيقى. والتي مازالت مخطوطة حتى اليوم أو التي فقدت ولم يبق منها إلا عنوانه واسم مؤلفه في فهارس الكتب المفقودة(٢٩).

ويبدأ المستشرق مؤلفه بالإشارة إلى الفارق الكبير بين الموسيقى الشرقية التي تفهم أفقياً والموسيقى الغربية التي تفهم رأسياً، كما تتميز الأولى بالنغم والإيقاع والزخرفة الصوتية، وهي الأمور الغريبة على الأذن الغربية. وقبل القرن العاشر لم يكن الفارق كبيراً ـ إذ كان للجميع السلم الموسيقي الفيثاغوري السامي الأصل ـ والمبني على موسيقى الأجرام السماوية وتناغم الأعداد ـ حيث لا يعرف التلحين، وقد بدأ الاختلاف عندما أصبح للعرب طريقة للقياس الموسيقي، وفكرة عن التلحين(٣٠).

وهكذا كان لبلاد الحجاز في مطلع الإسلام موسيقى ذات قياس يعرف بالإيقاع. ومع أن العرب تبنوا في ذلك الوقت المبكر، نظرية جديدة في الموسيقى على يد «مسجاح»(٧١٤ م) تحوي عناصر فارسية وبيزنطية على أسس عربية خاصة، فإنها ظلت فيثاغورية الطابع وبقيت كذلك إلى سقوط بغداد(١٢٥٨م) رغم ما قام به «إسحاق الموصلي»(٨٥٠ م) من تغيير في شكلها الفيثاغوري. ولقد كتب البقاء للنظرية القديمة بفضل تراجم أرسطو، وأرسطو كزينوس، واقليدس وبطليموس.

ورغم الاقتباس فالمعروف عن الكندي(٨٧٤م) والأصفهاني(٩٦٧م) وإخوان الصفا (القرن ١٠ م) أن الطرق العربية والفارسية والبيزنطية في الموسيقى كانت مختلفة.

وإذا كانت الأفكار الفارسية والخراسانية هي التي سادت في القرن الحادي عشر، فإن الفضل يرجع إلى موسيقي نظري هو «صفي الدين عبد المؤمن (١٢٩٤م) الذي أدخل ورتب نظرية جديدة مقننة، وقبل نهاية العصور الوسطى نال سلم الموسيقى آخر رضاء الجماهير، وهو يمثل ـ حالياً ـ في: ربع النغم، أو المقام عند عرب الشرق. أما عن مزاولة الموسيقى فهي أمر أساسي بالنسبة للعربي، فالموسيقى تصاحبه من المهد إلى اللحد، من: الغناء لتنويم الطفل حتى الندب والرثاء.

فلكل حال موسيقاها، من الفرح، والحزن، والعمل، واللهو، والحرب والعبادة (الذِكر). وفي هذا المقام يقارن «فارمر» بين احتفاظ العربي بفتاة الغناء (القينة) واحتفاظ الرجل الأوروبي

في البيت بـ(البيانو)، وذلك أن الغناء الصوتي محبب لدى العرب أكثر من الموسيقى الآلية، ربما بسبب حبهم للشعر، وما شاع من كراهية بعض فقهاء الإسلام للملاهي (آلات الموسيقى).

واللحن عند العرب أشبه بالايقاع، وزخرفته كثيرا ما تتضمن ضربات إيقاعية، هي المقدمة التي تعرف باسم «التركيب» والآلات المصاحبة كانت لا تتغير أبدا، وهي: العود والطنبور والقانون أو الناي. أما أهم أشكال الموسيقى فهي «النوبة» المركبة من أصوات حلقية وآلية، متتالية في حركات متنوعة. وكل ذلك يعني أن الموسيقى العربية هي موسيقى الأعداد الصغيرة، موسيقى القاعة الصغيرة، وليست «أوركسترالية».

أما موسيقى الهواء الطلق فهي: الحربية، والموكبية، وفيها تستعمل الآلات المناسبة من: الزمن أو السرناي، والبوق، والنفير، والطبل، والنقارة، أو القصعة. وهكذا كان للموسيقى أهمية عسكرية، إذ صارت جزءاً من التكتيك الحربي، كما كان لكل أمير جوقته التي تعمل، خاصة أثناء النوبة. ورغم ما قيل في كراهية الموسيقى، فلقد اعترف بفوائدها، فالصوفية مثلاً نظروا إليها كوسيلة من وسائل الكشف التي يوصل إليه عن طريق الانجذاب، وعن طريقها نظم الدراويش إيقاعات الذِكر(٣١).

والحقيقة أن العرب جعلوا من صناعة الآلات الموسيقية فناً رفيعاً. فهناك رسائل في صناعتها، كما اشتهرت مدن بذلك، مثل:إشبيلية. وهناك دلائل كثيرة على أن العرب كانوا محسنين ومبتكرين للآلات الموسيقية. فالفارابي (٩٥٠م) يقال إنه مبتكر الرباب والقانون، والزنام (القرن ٩) رسم آلة هوائية تسمى ناي زنامي أو زولامي، وزلزل (٧٩١م) الذي كانت له طريقة موسيقية أدخل العود(الشبوطي). ولقد أحسن الحكم الثاني(٩٧٦م) البوق، وأضاف زرياب (القرن ٩م) إلى العود وترا خامسا. واشتهر العباس وأبو المجد (القرن ١١م) بصناعة الأرغن. أما صفي الدين عبد المؤمن (١٢٠٤م) فقد ابتكر القانون المربع المسمى «بالنزهة» وآلة أخرى تسمى «المغنى».

ورغم وجود بعض مدونات موسيقية سن القرن التاسع المبكر، فإن التأليف الموسيقي كان سماعاً بالأذن. وبعض المؤلفين كانوا يدّعون ـ مثل الشعراء ـ أن الإلهام اللحني يأتيهم عن طريق الجن. وفي الأدب الموسيقي الغني كانت هناك قصص ومجموعات في: الأغاني، وكتب الآلات الموسيقية، وقانونية الموسيقى وجمالياتها، وتراجم لحياة المغنين والموسيقيين وسيرهم. وأكبر من كتب في الموسيقى: المسعودي (٩٥٧ م) في مروج الذهب، والأصفهاني(٩٦٧م) في الأغاني. وفي الغرب نجد كتاب «العقد الفريد»، لابن عبد ربه (٩٤٠ م)، كما ألف يحيى الخدج المرسي

(القرن ١٢) كتاباً في الأغاني تقليداً لكتاب الأصفهاني.

أما أصحاب النظريات الموسيقية، فأولهم يونس الكاتب(٧٦٥م) ويأتي بعده «الخليل بن أحمد» صاحب العروض (٧٩١م) ثم إسحاق الموصلي (٨٥٠ م) الذي كان مجدداً صاحب مذهب ومخترع إيقاعات وألحان. وبفضل حركة الترجمة عرف العرب مؤلفات اليونان القديمة في الموسيقى وعلم الصوت ومن ذلك مبادئ النغم، وكتاب الإيقاع لارسنوكزينوس، وكتاب مقدمات النغم وتقسيم القانون لإقليدس، وكتاب الموسيقى لنيقوماكوس، وكذلك رسالة بطليموس في النغم.

وممن كتب في الموسيقى النظرية المتأثرة باليونان فيلسوف العرب الكندي (٨٧٤م) وكان له سبع رسائل في نظرية الموسيقى، وتحدث فيها عن الأصوات وأبعادها وأجناس المقامات وأنواع الحان، وأثبت ان الغناء العربي فن قائم بذاته ليس هو بفارسي ولا رومي، بالرغم من أن العرب اقتبسوا بعض طرائق هؤلاء القوم في النغم، كما أخذوا عنهم استعمال «العود».

لكن العود في أيدي المغنين العرب استعرب تماماً وصار مختلفاً عن عيدان الفرس والروم.. ويقول الفيلسوف الكندي: «لكل أمة في آلة العود طريقة ليست لغيرها من الأمم». ولقد ضاعت كثير من مؤلفات الكندي، ولم يبق منها إلا ثلاثة كتب، وبعض مخطوطات ما زالت في متاحف أوروبا(٣٢).

ويأتي بعد الكندي ثابت بن قرة (٩٠١ م) والرازي (٩٢٣م) ثم قسطا بن لوقا (٩٣٢م) وأكبر النظريين العرب هو الفيلسوف الفارابي (٣٣٠ هـ) صاحب كتاب الموسيقى الكبير، الذي ينص على أن سبب تأليفه للكتاب هو ما وجده من النقص والغموض في أعمال اليونان الموسيقية، كما وجدها في الترجمات العربية، ولذلك أتى كتابه هذا شاملا لجميع أنحاء الصناعة النظرية والعملية، وهو مخطوط ضخم له شهرة عالمية في الأوساط التي تعنى بدراسة الموسيقى العربية نظراً لغزارة مادته وقوة أسلوبه والمذهب المنفرد الذي سلكه المؤلف في تصنيفه(٣٣).

وقد حكى الناس عن الفارابي أساطير اقترنت بأنه أول من اخترع العود، وأنه اخترع آلة كان إذا حرك أوتارها بطرائق معلومة عنده أحدثت نغماً لا يتمالك الإنسان عند سماعه من الضحك. ولعل الذين أشاعوا عنه هذه الطرائف، ربما نظروا في كتابه هذا، عن آلة قديمة وصفها الفارابي بأنها مستطيلة الشكل توضع عليها مسطرة مقسمة لقياس الأبعاد الصوتية في أجناسها المختلفة، ونحن لم نجد ما يدعونا إلى تصديق هذه الروايات عنه. غير أن الذي لا شك فيه أن الفارابي كان يزاول هذه الصناعة بالفعل، فأمكن له تعريف مبادئ هذا العلم والإحاطة بجميع

نواحيه، فكان يتنقل بين موضوعاته انتقال خبير عالم بالصناعة العملية، فجاء كتابه في علم الموسيقى شاملاً كاملاً(٣٤).

وللإمام الغزالي (٥٠٥هـ/١١١١م) رأي مهم في الموسيقى فقد رأى أن القلب الإنساني ينطوي على أسرار وأحوال، وأن الألحان والأنغام هي التي تظهر تلك الأحوال، وذلك من خلال التشابه الإيقاعي بين الأنغام الموسيقية والأحوال النفسية، وحدد كذلك أنواعاً من الموسيقى لها تأثير الترقي والتهذيب على النفس والحث على الشجاعة والقتال حيث قال: «إن في أعماق النفس الإنسانية شوقاً نحو شيء عظيم مجهول؛ والموسيقى التي تحرك هذا الشوق وتؤججه»(٣٥). وقد تحددت نظرية للفن عند الغزالي في كتاب «آداب السماع والوجد» من «إحياء علوم الدين» حيث فند حجج المنع والتحريم للغناء والموسيقى، ووحد بين النفس السوية وتذوق الفنون الجميلة حين قال: «من لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج ليس له علاج»(٣٦).

ومن الجدير بالذكر أن الذي يحدد طبيعة الموقف تجاه الموسيقى قبولاً أو رفضاً، هو السياق أو المقام الذي يتم فيه الأداء الموسيقي، وهناك عوامل ثلاثة تحدد هذا السياق أوردها الغزالي في سجع لطيف «الزمان، والمكان، والإخوان» أي وقت الممارسة وزمانها وإخوان المنادمة فيها(٣٧).

وحين أورد الغزالي «زمان» الأداء الموسيقي باعتباره عنصرا هاما لتحديد شرعية الموسيقى والموسيقيين، إقراراً أو إنكاراً، فإنه قد عرض لأمر ذي شقين، الشق الأول يعتبر أهمية الزمان على أساس أنه إذا ما اعترض الأداء أو الاستماع بالنمط الموسيقي زماناً مخصصاً لتحقيق هدف ديني أسمى(مثل الصلاة أو رعاية الأسرة) فهو من الأمور المفسدة التي يجب اجتنابها.

والشق الثاني يكمن في استناد هذا التبرير على الإجماع بين المسلمين على أن الحياة ليست عبثا ولا يجب أن نخصص سوى وقت قصير للمتعة الزائفة، ولذا فإن الغزالي يرى أن الفرد ـ سواء كان مؤدياً لنمط موسيقي أو مستمعاً له ـ إذا ما أعطى جل وقته للاستماع انقلب الأمر من لهو بريء إلى زيغ جريء(٣٨). وشدد الكتّاب الآخرون تشديداً مماثلاً على أهمية الممارسة المحددة.

ويأتي اعتبار «المكان» للدلالة على اقتناع المسلمين الصريح بأن الحكم على الموسيقيين بالصلاح أو الطلاح يعتمد على سياق الممارسة أو المقام الذي تم فيه الأداء..حيث تتساوى درجة الأهمية المعطاة لمقبولية المكان الذي يحدث فيه الأداء الموسيقي مع الدرجة المعطاة للمناسبة التي ارتبطت به في تكوين حكمنا على من يقوم بهذا الأداء أو من يستمع إليه.

ثم يأتي العامل الأخير وهو «الإخوان» أو الرفاق في الأداء أو الاستماع، فإذا ما تسبب هذا

الأداء ـ أو الاستماع ـ في وضع الفرد في صحبة الأخيار والكرام فلا غبار عليه ولا ضرر منه، ولكنه إن تسبب في وضعه في صحبة تلهيه عن الواجبات الدينية أو المسؤوليات الاجتماعية أو ينتج عنه انتقاص من وضعه الأدبي فقد وقع هذا العمل في دائرة المحظور بغض النظر عن ماهية الأداء الموسيقي في ذلك المقام(٣٩).

ولذلك سوف يرى الإمام الشيخ عبد الغني النابلسي فقيه المذهب الحنفي في القرن ١٧م، وكذلك الشيخ شلتوت إمام الأزهر، أن أي تحريم للموسيقى ورد في تراث الحديث قد ورد معه الخمر والقينات والفسوق والفجور. ومن هنا يرى كلاهما أن التحريم قد بني على مقام الأداء ومتعلقاته وليس موجهاً للموسيقى ذاتها، فالتحريم لم ين على إنكار الموسيقى ذاتها، وإنما على استخدامها في ظروف آثمة أو مرتبطة بالمفاسد.

ولذلك تؤكد د. لويزة لمياء في بحثها السابق ـ ونحن نوافقها على ذلك ـ على أننا لا يمكننا تقويم أي عمل موسيقي إلا باعتباره كلا مركباً من كافة خصائص الإنتاج الفني، وكل المظاهر المتعلقة بأداته، ومن خلال هذا الاعتبار بكلية العمل الموسيقي يسهل علينا فهم الأسباب الكامنة وراء التنوع الكبير في آرائه (صلى الله عليه وسلم) تجاه حوادث محددة من أنماط هندسة الصوت.

فإذا استعرضنا بعض المفكرين والفلاسفة المسلمين الذين اهتموا بالموسيقى فسنجد أن إخوان الصفا قد كتبوا رسالة من رسائلهم في الموسيقى، أما ابن سينا الفيلسوف المسلم (١٠٣٧م) فلم تكن الموسيقى ـ على إجادته لها ـ إلا جزءاً من مواهبه وأعماله ومؤلفاته. وقد كشف عن معارفه الموسيقية في مقدمته لفنون الموسيقى، وفي كتابيه الشهيرين «الشفاء» و«النجاة»..

أما أشهر النظريين في علم الموسيقى في الأندلس، فهو ابن باجة Avempace الذي كتب رسالة في الموسيقى كان لها من الشهرة في الغرب الأوروبي مثلما كان لنظرية الفارابي في الشرق الإسلامي. أما ابن رشد Averroes (١١٩٨م) فقد عالج نظريات الصوت في تعليقه على كتاب أرسطاطاليس في الروح (Deanima).

وفي تقييم هؤلاء النظريين من كتاب الموسيقى العرب، يقرر «فارمر»(٤٠) في كتابه الهام عن الموسيقى أن معظمهم مهرة في الرباعيات، وأنهم كانوا حسابين وفيزيائيين. ومن الحقائق:أن التأمل النظري في الموسيقى وفي أصول طبيعة الصوت، قادتهم إلى القيام بأعمال تجريبية، كثيراً ما دلتهم على بعض الأخطاء في النظريات.

وهكذا فإن نقد «صفي الدين» لتعريفات الفارابي وابن سينا تظهر طبيعة هؤلاء الباحثين الذين لا يقبلون كلام السابقين مهما عظمت أسماؤهم، طالما لم تكن تقاريرهم صحيحة،

فالمعروف أن النظريين أضافوا الكثير إلى أعمال اليونان، ومقدمة كتاب الموسيقى الكبير للفارابي تعادل في الحقيقة إن لم تفق، أي عمل وصلنا من اليونان.

أما عن وصف الآلات الموسيقية الذي قام به الكندي والفارابي والخوارزمي وإخوان الصفا فيؤكد أن العرب سبقوا أوروبا في هذا المجال بعدة قرون. وعن المدرسة المنهجية التي أقامها «صفي الدين» فإنها أخرجت ما يمكن ان يعتبر أتقن سلم موسيقي أمكن تقسيمه، كما يرى «هيوبرت باري» Parry. وإذا كان تراث العرب في الموسيقى لم يصل منه إلى أوروبا إلا القليل، فمن المعروف أن موسوعتي الفارابي في الموسيقى قد نقلتا إلى اللاتينية بمعرفة: يوحنا هسبا لنسيس، وجيرار الكريموني(١١٨٧م) .

كما كان للترجمات العبرية في موضوعات الموسيقى العربية أهمية خاصة في أوروبا. ويظهر الأثر العربي في الموسيقى وعلم الصوتيات في أوروبا العصور الوسطى في مؤلفات: المترجم «جون يسلاف» (١١٥٠م)، وفنسان دي بوفيه (١٢٦٤م)، وايزيدور الإشبيلي وغيره.

وكذلك الأمر بالنسبة «لروجر بيكون»(١٢٨٠م) الذي يذكر الفارابي مع بطليموس وإقليدس في فصل الموسيقى، ويشير إلى ابن سينا في مسألة الشفاء عن طريق الموسيقى. ورغم ما يقال من أن الأثر العربي في الموسيقى الأوروبية غير واضح على أساس أن الأخذ المباشر بالسماع أهم من الاتصال الأدبي إلا أن «فارمر»(٤١) يثبت أن الأثر العربي يظهر في الإيقاع الذي لم تكن تعرفه أوروبا. وأول من أشار إلى ذلك هو «فرانكو الكولوني»(١١٩٠م).

ويظهر أثر الاقتباس بشكل واضح في أسماء الآلات العربية المعروفة في اللغات الأوروبية مثل العود Late والرباب Rebe، والقيثارة Guitar والنقارة Naker(٤٢) وكذلك الزمر Zambra والطرب Tropan، والصنوج Songas، والنفيل Anfil وغيرها، وتؤكد د.سيجريد هونكه على أن النوتة الموسيقية المعاصرة أصلها عربي، والتي يقال إن الموسيقي الإيطالي «جيدفون أرينزو» قد أخذها عام (١٠٢٦م) عن نشيد يوحنا(٤٣).

أما الدكتور أدموند(٤٤) و«كروبالويس» فقد كشف عن حقيقة آمن بها ودافع عنها في عدد من مؤلفاته، وهي أن الموسيقى العربية هي أم الموسيقى الإسبانية وأن إسبانيا هي أم الموسيقى العالمية. وأعلن المستشرق «خوليان ويبارا» أن موسيقى القرون الوسطى ترجع إلى أصل عربي، وقال: «إذا نحن احتجنا إلى البحث في الموسيقى الكلاسيك Classique لجأنا إلى الموسيقى العربية واتخذناها سنداً.

وقد أقام الأدلة على ما ذهب إليه في كتابيه Lamusica de Les comliges - Lamusica and luza

وعنده أن الموسيقى قديمة العهد، وقد رافقت النشوء الإنساني لأنها مظهر من مظاهر الحالات النفسية، وقبل دخول العرب إسبانيا لم تكن هناك سوى الموسيقى المدعوة Ficta وهي مجموعة ألحان كنسية مأخوذة من اليونان. وكان القسس يحرصون عليها جد الحرص، فلما جاء العرب وازدهرت حضارتهم تموجت أنغام الزجل والحجاز في أفق إسبانيا، ولم تلبث أن اتصلت بها الموسيقى الشعبية واكتسبت منها روحا جديدة، فنشأت من ذلك الموسيقى الإسبانية، ونحن ندعوها الموسيقى العربية(٤٥).

الموسيقى بين الطبيعة والفن:

الصوت الموسيقي ـ من حيث هو مادة موسيقية ـ يتميز هو نفسه بطابع فريد، إذ لا يكون مستمداً من أي شيء في الطبيعة أو وقائع العالم الخارجي، وبهذا تنفرد الموسيقى عن سائر الفنون الأخرى بطابع الاستقلال عن الطبيعة:

فمادة التصوير على سبيل المثال ـ وهي الألوان ـ مستمدة من الطبيعة، والمصور لا يستقي ألوانه من الطبيعة فحسب، بل إنه هو نفسه يتعلم منها أيضاً في ممارسته لفنه، حينما يدرس ويتأمل ملمس الأشياء، ومدى صلابتها وعمقها وظلالها وضوئها. وفن المعمار ـ وكذلك فن النحت ـ يستمد أحجاره ومواده ذات الكتلة والحجم من الطبيعة. والشاعر أو الأديب على وجه العموم يستخدم كلمات مستمدة من لغة وقاموس شعب ما.

قد يقال إن الطبيعة تحفل بأصوات جميلة تبعث البهجة والمتعة في نفوسنا: كهمسات النسيم التي تداعب أوراق الأشجار أو خرير الماء في جداول الأنهار، وقد تتخذ هذه الأصوات طابعاً موسيقياً أو نغمياً كما في غناء بعض الطيور، غير أن هذا القول غافل عن أن هذه الأصوات لا تشكل موسيقى ولا هي حتى تمثل مادة قابلة للتشكيل الموسيقي كعمل فني، لأنها تنتظم أو تترابط في تشكيل معين بحيث تقدم لنا صورة كلية معبرة، وفضلا عن ذلك فإنها تتألف من نغمات محدودة للغاية تتكرر على نحو رتيب بحيث لا تصلح كمادة موسيقية، ولا شك أن هذه وإن لم تكن نتاجاً لوعي إبداعي بمفهومنا الإنساني للإبداع الفني، فإنها نتاج إبداعي إلهي قصدي أراد من خلال هذه النفحات البسيطة المتكررة حث وتنبيه حسّنا الجمالي على تقدير قيمة الصوت الموسيقي والاستمتاع به جمالياً.

ولذلك فإن غاية ما يمكننا قوله هنا هو أن هذه الأصوات الجميلة في الطبيعة قد ولدت في الإنسان حساً موسيقياً أولياً، تماماً مثلما استقى من الطبيعة حساً جمالياً أولياً: ولكن في حين أن المصور أو النحات أو المعماري قد وجد في الطبيعة مواد يمكن أن يستخدمها في تعبيره الجمالي

لم يجد الموسيقار شيئاً يستعين به سوى حسه الموسيقي الأولي الذي كان عليه أن يبدع بنفسه أدواته التعبيرية الخاصة(٤٦).

ويؤكد الدكتور سعيد توفيق على أن هناك صلة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي والنظام الذي تسير عليه حركة الجسم وحركة الطبيعة: فللجسم حركات إيقاعية سريعة كالتنفس بما فيها من شهيق وزفير، وحركات بطيئة نسبياً، كتعاقب الجوع والشبع، والنوم واليقظة. وفي الطبيعة إيقاع يتعاقب فيه الليل والنهار، وإيقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة.

ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلاً عضوياً أو طبيعياً ما دامت الحركة الطبيعية فيها ترديداً لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني أو في الطبيعة الخارجية، مما أدى إلى تكوين ما يسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان(٤٧)، وإن كل ما يعنيه هذا بالنسبة لنا هو أن الحس الإيقاعي الأولي لدى الإنسان له أصول طبيعية، ولكن لا ينبغي أن نستنتج من هذا أن الإيقاع الموسيقي يستمد من إيقاع الطبيعة أو يكون ترديداً له، وإنما هو لغة فنية ابتكرها الإنسان للتعبير عن إحساسه بالإيقاعات الباطنة لانفعالاته وعواطفه ومشاعره بوجه عام.

إن الطبيعة تمد الإنسان بالحس الإيقاعي الأولي الذي يعكس مشاعره وانفعالاته إزاء الطبيعة والعالم بأشيائه، غير أن نضج هذا الحس وتطوره يرجع إلى مدى ما يبتكره ويطوره من أدوات يتعامل من خلالها مع عالمه، ومن بين هذه الأدوات الآلات الموسيقية بصوتياتها التي ابتكرها الإنسان وطورها، وهو أمر يعكس بلا شك تطوره الحضاري بالمعنى الواسع(٤٨).

ومن هنا لا يكون غريباً أن نجد كثيراً من الأدباء والمفكرين الإسلاميين يهتمون بالموسيقى والغناء خاصة في عصر ازدهار الدولة الإسلامية، فيحصي لنا التوحيدي في كتابه «الإمتاع والمؤانسة»(٤٩) عددا من المغنين في بغداد لا يتصور وجوده في بلد واحد بهذه الكثرة، وأيد اهتمام الناس خاصتهم وعامتهم بالغناء في بغداد وغيرها من عواصم الإسلام.

يقول الثعالبي: «قال بعض الفلاسفة أمهات لذات الدنيا أربع: لذة الطعام، ولذة الشراب، ولذة النكاح، ولذة السماع. فاللذات الثلاث لا يوصل إلى كل منها إلا بحركة وتعب ومشقة، ولها مضار إذا استكثر منها، ولذة السماع قلت أم كثرت صافية من التعب، خالصة من الضرر». وقال: «ومن خواص السماع أنه لا يحجزه شيء، ولأن الجمع بينه وبين كل لذة وعمل ممكن، وأن الإبل والخيل والحمير تستطيبه، والصبيان الرضع تستلذه، والوحوش والطيور تصغي إلى الفائق منه وتفرح عليه».

ويقول: «وكان بعض فقهاء المتكلمين يقول: قد اختلف الناس في السماع، فأباحه قوم

وحظره آخرون وأنا أخالف الفريقين، فأقول إنه واجب لكثرة منافعه، ومرافقه، وحاجة النفوس إليه، وحسن أثر استمتاعها به». ونقل عن بعض الصالحين والخلفاء والشعراء والفلاسفة أقوالا تؤيد هذا الاستحسان ومنه قول بختيشوع: «الغناء غذاء للروح، كما أن الطعام غذاء للجسم»(٥٠). ومن الجدير بالانتباه أن نجد أبا حيان التوحيدي يسأل في كتابه «الهوامل والشوامل» مسكويه «ما سبب تصاغي البهائم والطير إلى اللحن الشجي، والنغم الندي وما الواصل منه إلى الإنسان العاقل المحصل حتى يأتي على نفسه»، وكما نرى، فإنها أسئلة تدور حول المستمع وتأثره بالغناء. ويجيبه مسكويه بإجابات مطولة شارحاً ذلك ومبرراً.

الإمام الغزالي والسماع:

ومن أجل الغناء والصوت الجميل كتب حجة الإسلام الشيخ أبو حامد الغزالي (٥٠٥هـ) كتاباً رائعاً عنوانه «آداب السماع والوجد» حيث رأى الغزالي أن الصوت الجميل يثمر في القلب ثمرة تسمى «الوجد» وأيقن أن السبيل إلى استثارة القلوب والنفوس هو الصوت الجميل.

وتتجلى في «آداب السماع والوجد» لمحات من شخصية الإمام الغزالي في جسارة قلبه ورجاحة عقله، وبلاغة بيانه وآرائه، وحلاوة منطقه وذكائه!.. لا يهوله من قالوا بتحريم الغناء ولا من أباحوا بعضه وحرموا بعضه الآخر، ولا يجد في الاستقلال برأيه حرجاً، ما دام لديه البرهان على إباحة الغناء، وما دام قادراً على دحض حجج القائلين بتحريمه!

وفي عصر الغزالي ملأ المتصوفة الآفاق، وبهروا العام والخاص، وكتبوا الشعر والنثر، وصنفوا الكتب والرسائل وألفوا الفرق والطرق والحلقات، واتخذوا الشارات والعلامات، واحتاجوا في خلواتهم واجتماعاتهم إلى الغناء والموسيقى لتأريث الوجد في قلوبهم، تعلقاً بالله، وحثاً للسير على هداه. خاصة أن للموسيقى تأثيراً لا ينكر على وجدان المتصوف، وشراب طربه وبكائه وشوقه وهيامه، وعن طريق بعض أنواع من الموسيقى يتواجد الصوفي حتى يبلغ أقصى لذات الوجد، وأطيب سوانح الوصال.

وقد استلهم الغزالي من نصوص الآيات والأحاديث كل براهينه النقلية والعقلية عل صحة السماع وإباحته، وأثبت أن الآية التي تقول: «إن أنكر الأصوات لصوت الحمير» تحمل في كلماتها المباشرة ومعانيها الظاهرة استنكار الصوت القبيح، واستحسان الصوت الجميل.. وما دام الصوت القبيح منكراً، والصوت الجميل مستحسناً، فلا يصح في الذهن تحريم الصوت الجميل وما يصدر عنه من غناء.

لقد كان الغزالي يدافع عن حق الإنسان المتدين في التعبير الفني، والتمتع بثمرات التعبير

الفني، وكان السماع أو الغناء، أهم أشكال هذا التعبير في عصره. فليس حتماً ولا قدراً مقدوراً، أن يضمحل التعبير الفني في المجتمعات المستظلة براية الدين، على الرغم من أن بعض المتدينين استغنوا عن أشكال من التعبير الفني، ولكن الناس في عصر الغزالي وقبل عصره، وجدوا في الغناء والسماع تعبيراً فنياً يلائم الملابسات الموضوعية في حياتهم ويجعل من وجوده ضربة لازب، ولا يخالف الدين في منقول من أوامره ونواهيه أو في معقول. وقد اكتشف الغزالي، وهو يبحث في قضية الغناء والسماع أن في داخل الإنسان فطرة سوية تتولى تحويل الحقائق إلى تعبير فني، يأخذ صوراً شتى، من بينها ذلك الشكل من الغناء والسماع، فهل يكون ما في هذه الفطرة من عمل ساحر، أو من عمل الشيطان؟!

ونجده في مقدمته للكتاب يضع الجواب في قوله: «الحمد لله الذي أحرق قلوب أوليائه بنار محبته، واسترق هممهم وأرواحهم بالشوق إلى لقائه ومشاهدته، ووقف أبصارهم وبصائرهم على ملاحظة حضرته، حتى أصبحوا من تنسم روح الوصال سكرى.. إن سنحت لأبصارهم صورة، عبرت إلى المصور بصائرهم، وإن قرعت أسماعهم نغمة سبقت إلى المحبوب سرائرهم، وإن ورد عليهم صوت مزعج أو مقلق أو مطرب أو محزن أو مبهج أو مشوق أو مهيج، لم يكن انزعاجهم إلا إليه، ولا طربهم إلا به».

يضع الغزالي في هذه المقدمة إذن مسلمته الأولى في البحث، فهو يبحث في الغناء كأداة للطرب الصوفي الذي هو في رأيهم باب إلى الله تدخل منه سرائرهم إلى أقداس محبته ورضاه. وقد رأى الغزالي من أحوال الصوفية في نيسابور وبغداد والقدس ودمشق ما أقنعه بأن الغناء والموسيقى يحملهم بجناحيه إلى القمم الروحية العالية والذرى الإلهية الشماء، خاصة حينما يكون مصحوباً بالشعر الصوفي الراقي، وكلماته التي تخاطب الروح قبل أن تخاطب العقل.

ورأى الغزالي أن الصوفية يفردون لكل وقت نغمة حزن أو نغمة انتشاء أو نغمة شوق، كأنهم في ذلك سائرون على النهج الذي رسمه الفيلسوف الطبيب ابن سينا حين قرر في بعض كتاباته أن فترة شروق الشمس تصلح لها نغمة، فإذا اكتمل إشراقها وجب الانتقال إلى نغمة ثانية، وإذا ارتفعت في السماء فالغناء من نغمة ثالثة، وبعد ساعة يجيء دور نغمة رابعة، وفي الغروب ترتفع مع أول خيوط العتمة نغمة خامسة وهكذا.. يتقلب الصوفي بين أحوال مختلفة في السماع وما يرد إلى قلبه منه من آثار.

ويدلل الغزالي على صحة الغناء وإباحة استماع الموسيقى معتمداً على أمرين: النص والقياس، أما القياس فيرجع إلى تلذذ حاسة السمع بإدراك ما هو مخصوص بها، وللإنسان عقل

وحواس خمس، لكل حاسة إدراك، وفي مدركات تلك الحاسة ما يستلذ، فلذة النظر في المبصرات الجميلة كالخضرة والماء الجاري والوجه الحسن، وسائر الألوان الجميلة، وهي في مقابلة ما يكون من الألوان الكدرة القبيحة.

وأما النص: فيدل على إباحة سماع الصوت الحسن امتنان الله تعالى على عباده إذ قال: «يزيد في الخلق ما يشاء».. فقيل هو الصوت الحسن.. وفي الحديث: «ما بعث الله نبيا إلا حسن الصوت»، وقال عليه السلام: «لله أشد أذناً للرجل الحسن الصوت بالقرآن، من حاجب القينة لقينته».

وفي الحديث في معرض المدح لداود عليه السلام أنه كان حسن الصوت في النياحة على نفسه وفي تلاوة الزبور، حتى كانت تجتمع الإنس والجن والوحش والطير لسماع صوته.. وقال النبي (صلى الله عليه وسلم) في مدح أبي موسى الأشعري، «لقد أعطي مزماراً من مزامير داود»، هذا فضلاً عن سماع النبي (صلى الله عليه وسلم) وعائشة وراءه لرؤية رجال الحبش يغنون ويلعبون، وعدم نهيه عن ذلك، بل استحسانه لهذه الأمور، خاصة حين تكون في أيام عيد أو في مناسبات اجتماعية كالأفراح. وبعد تفنيد طويل لأسانيد من قالوا بتحريم الغناء يقول الغزالي: «فإن تأثير السماع في القلب محسوس، ومن لم يحركه السماع فهو ناقص مائل عن الاعتدال، بعيد عن الروحانية، زائد في غلظ الطبع وكثافته على الجمال والطيور، بل على جميع البهائم، فإن جميعها يتأثر بالنغمات»(٥١).

ويقول الغزالي صراحة: «السماع في أوقات السرور، تأكيد للسرور وتهييج له، مباح.. إن كان ذلك السرور مباحاً، كالغناء في أيام العيد، وفي العرس، وفي وقت الوليمة إلخ.. ووجه جوازه أن من الألحان ما يثير الفرح والسرور والطرب، فكل ما جاز السرور به جاز إثارة السرور فيه».

ثم يتطرق الغزالي إلى تأثير الموسيقى والسماع في الصوفية، وكيف يساعدهم على تحقيق نوع من السمو الروحي وارتقاء أحوال ومقامات وجدانية لا يتيسر لهم ارتقاؤها دونه يقول: «سماع من أحب الله وعشقه واشتاق إلى لقائه فلا ينظر في شيء إلا رآه فيه سبحانه، ولا يقرع سمعه قارع إلا سمعه منه أو فيه، فالسماع في حقه مُهيج لشوقه ومستخرج منه أحوالاً من المكاشفات والملاحظات لا يحيط الوصف بها، وتسمى تلك الأحوال بلسان الصوفية وجداً مأخوذاً من الوجود.. وحصول هذه الأحوال للقلب بالسماع، سببه سر الله تعالى في مناسبة النغمات الموزونة للأرواح، وتسخير الأرواح لها، وتأثرها بها شوقاً وفرحاً وحزناً».

وقد عرف تأثير السماع عند الصوفية في عصر الغزالي، فأول درجاته فهم المسموع وتنزيله على معنى يقع للمستمع ثم يثمر الفهم الوجد، ويثمر الوجد حركة الجوارح، وقد شرح الإمام السهروردي في كتابه «عوارف المعارف» تأثير السماع عند الصوفية حيث قال: «السماع الحق تارة يثير حزناً والحزن حار، وتارة يثر شوقاً، والشوق حار، وتارة يثير ندماً والندم حار، فإذا أثار السماع هذه الصفات من صاحب قلب مملوء ببرد اليقين «أبكى وأدمع».

ومن هنا يقول الغزالي كلمته البليغة ذات الدلالة: «والبليد الجامد القاسي القلب، المحروم من لذة السماع، يتعجب من التذاذ المستمع ووجده واضطراب حاله وتغير لونه، كما تتعجب البهيمة من لذة اللوزينج»، واللوزينج لون حلو لذيذ من الطعام.. لا تدرك البهيمة لذته بطبيعة الحال، وكذلك الغلاظ القلوب والعقول، لا يدركون لذة الغناء، كما رآهم الغزالي في عصره، وكما نراهم في عصرنا(٥٢).

وهذا الذي يذكره الغزالي في مؤلفاته عن أحوال الصوفية مع السماع ليس غريبا عنهم، فإننا قد وجدنا كثيرا من المؤلفات التي تتحدث عن الصوفية تذكر كثيراً منه، ففي كتاب «الإشارات الإلهية» للتوحيدي حديث طويل عميق عن سماع الصوفية، وأثره في تخليص الروح من قيود الجسد، ورفع درجات الوجد عند السالكين.

كما يسأل التوحيدي في كتابه «الهوامل والشوامل» مسكويه أسئلة عن التذوق الفني، ومنها ما يتعلق بتذوق الألحان والغناء يقول: لَم إذا ابصر الإنسان صورة حسنة أو سمع نغمة رخيمة قال: «والله ما رأيت مثل هذا قط ولا سمعت مثل هذا قط، وقد علم أنه سمع أطيب من ذلك، وأبصر أحسن من ذلك». ويسأله: «لم صار من يطرب للغناء، ويرتاح للسماع يمد يده ويحرك رأسه وربما قام، وجال، ورقص، ونعر وصرخ، وربما عدا وهام، وليس هكذا من يخاف، فإنه يقشعر وينقبض، ويواري شخصه، ويغيب أثره ويخفض صوته، ويقل حديثه؟»(٥٣).

الصوفية والموسيقى:

من الجدير بالذكر أن الصوفية هم الذين أغنوا الغناء والموسيقى في العالم العربي بمختلف المقامات والأنغام، فالألحان التي نغنيها اليوم ليست محدودة بتلك المقامات التي صنعها الموصلي أو ابن جامع في بغداد أيام عهدها الزاهر، ولكنها أرحب من هذا وأفسح، وأكثر تلويناً وتطريباً، والفضل في هذا يرجع إليهم، لأن انتشار طرقهم ومجامعهم في مصر والشام والعراق وفارس وتركيا والهند قد ساعد على التداخل والتمازج بين ألوان الغناء والموسيقى في هذه الأقطار،

وعلى خلق وحدة فنية من هذه الألوان ترتاح لها الآذان وتهش لها النفوس والأرواح بين جميع شعوب العالم الإسلامي، على الرغم من اختلاف اللغة والمزاج.

كما أن للصوفية فضلاً آخر، وذلك أنهم بحكم اتصالهم الوثيق بالعامة، وتغلغلهم في مختلف الطبقات الشعبية قد أتاحوا الفرصة دائماً لظهور أصحاب الأصوات والمواهب الفنية من أبناء هذه الطبقات في حلقات الذكر ومحافل الإنشاد، ومن ثم كانت هذه الحلقات والمحافل مدارس تخرّج فيها أعلام الغناء وشيوخ الملحنين الذين ملكوا الصناعة في هذا الفن.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الصوفية قد طبعوا الغناء والموسيقى بطابع خاص، وأعني به طابع الحنان الذي تذوب فيه النفوس وتهيم به الأرواح، ذلك لأن الغناء عندهم يقوم أصلاً على التضرع والابتهال والرجاء في الله مما يستوجب الرقة والحنان والصفاء الروحي، ثم إنهم يربطون الإنشاد بحركة الإيقاع في الذكر ربطاً محكماً، والحرص على الانسجام في الانتقال من طبقة إلى طبقة ومن مقام إلى مقام، مما يبعث في النفس الانسجام والبشاشة(٥٤).

والصوفية يسمون المغني الذي ينشد الأشعار في محافلهم «بالقوال»، وكان في أول الأمر شيخ الجماعة، فهو يقول وهم يسمعون ويتواجدون كل وفقاً لحاله والمعنى الذي يتصل بقلبه من سماع القوال. ويشترط الإمام «الجنيد» أن يكون القوال بدون أجر. ويقول «أبو طالب المكي» «يجب أن يكون القوال بدون أجر، فهو الذي يمدهم، وينشد لهم من درر الشعر ما يناسب حالهم، وتقوى به قلوبهم على السير إلى المقامات العلية».

ولم يكن القوالون الذين ينشدون الشعر للصوفية في عهدهم الأول يعتمدون على آلات موسيقية، لأن الصوفية الأُول كانوا يتحرجون من ذلك، إنما كانوا يعتمدون على رخامة الصوت، وقوة الأداء، وبراعة التقطيع والترجيع، وقد اشتهرت مجالسهم في العراق دار الخلافة، كما اشتهرت للصوفية مراكز كثيرة امتدت في خراسان ومرو وبلخ ونيسابور والري وأصبهان وشيراز، ثم انتقلت إلى الهند. ثم جاءت الطريقة «المولوية» فأباحت العزف بجميع الآلات الموسيقية على اختلاف ألوانها في هذه المجالس.

ثم كان لظهور شعراء أفذاذ من أقطاب التصوف، أثره الواضح في الإنشاد، خاصة أن أشعارهم امتازت بالرقة والعذوبة والانسجام، فساعدت على الهيام الروحي، الذي يفعم القلوب وجداً وصبابة مثل ابن الفارض وابن العربي واليافعي والنابلسي وغيرهم من الشعراء الذين ملأت أشعارهم ودواوينهم محافل الصوفية، وتمثل فضلهم في أنهم طوروا الشعر بما يرضي الذوق الموسيقي ويساعد على تلوين الفن الغنائي، فخرجوا من نطاق القصيدة التقليدي إلى نظم

التواشيح والرقائق والمقطوعات والمواويل والأزجال، واختاروا لذلك الأوزان اللينة التي تنسجم مع التلحين وتستجيب لصوت المغني في التطريب(٥٥).

وقد درج كثير من الصوفية على اتخاذ الموسيقى والغناء مظاهر مصاحبة للذِكر، وجعلوا من هذا الثالوث الفني المتكامل أداة لإظهار مواجدهم، والتعبير عن انفعالاتهم، واستطاعوا أن ينسقوا حركات الذكر تنسيقاً دقيقاً، وأن يربطوا بينها ربطاً محكماً يقوم على أصول فنية بارعة في الحركة والتلحين والإيقاع، يتجلى هذا أفضل ما يتجلى في طريقة المولوية، الذين يبلغون مرحلة الفناء الصوفي أثناء تواجدهم في حلقات الذِكر والإنشاد، وقد رأينا من قبل أبا حيان التوحيدي في «الإشارات الإلهية» يعدد فوائد السماع عند الصوفية في مجالس أذكارهم، حيث يرفع درجة الوجد، ويساعدهم على التصاعد في مدارك الذهول والغيبة عن الحس.

الصوت الموسيقي كتعبير جمالي:

فإذا توقفنا قليلاً عند الموسيقى كتعبير جمالي، من أجل مزيد من الفهم والمعرفة لهذا الفن الرفيع، وتساءلنا عن إشكالية قد تظهر لنا وهي: هل الموسيقى تحتوي على عناصر أخرى لا موسيقية: كالأفكار والتمثلات والانفعالات أو العواطف؟

فإننا نجد الباحث د.سعيد توفيق يجيب عن هذا السؤال المشكل في بحث قيم له(٥٦)، حيث يرى أن هناك اتجاهين رئيسيين في هذا الصدد: وأحد هذين الاتجاهين يؤكد ان الموسيقى هي في المقام الأول أصوات في حركة لا تعني أي شيء ولا تشير على الإطلاق إلى أي شيء يقوم خارجها. إن ما تعنيه الموسيقى يكون معنى موسيقياً خالصاً، فهي مجرد تشكيل صوتي زماني خالص.

وهذا الاتجاه يسمى بالمدرسة الاستقلالية Autonomy School أو بالمدرسة الشكلانية الخالصة Purist Formalist School وقد تمثل هذا الاتجاه لدى «هانزليك» E.V. Hanslick في كتابه «الجميل في الموسيقى» الذي نشر لأول مرة عام ١٨٥٤م . أما الاتجاه الآخر، الذي يسمى أحياناً «بالمدرسة الارتباطية Heteronomy School فيؤكد أن الموسيقى ليست مجرد صوت في حركة، وإنما تشتمل أيضاً على - أو تعبر عن - أفكار وانفعالات وحتى فلسفات حياة.

ويرى الباحث أن الفيلسوف الألماني «شوبنهور» Schopenhaur هو أبرز ممثل لهذا الاتجاه في أعمق صوره، وأن هانزليك الذي كان معاصراً له قد كتب كتابه عن «الجميل والموسيقى» وفي ذهنه نظرية شوبنهور، ولذلك فهانزليك يرى «أن الجميل في الموسيقى يكون ذا طبيعة موسيقية، وهو يعني بذلك ان الجميل هنا لا يكون متوقفاً على - أو محتاجاً إلى - أي موضوع خارجي، وإنما هو يتألف برمته من أصوات يربطها فنياً».

فالأصوات الموسيقية إذن لها جمالها الخاص المباطن فيها، والذي يتبدى في أسلوب تشكيلها: في توافقها وتقابلها، في تحليقها واقترابها، وفي قوتها المتزايدة، والمتلاشية، وإذا ما تساءلنا: ما الذي يتم التعبير عنه من خلال لغة، أو مادة الموسيقى التشكيلية، كالايقاع واللحن والهارموني؟

فإن هانزليك يجيبنا على الفور بأن ما تعبر عنه الموسيقى إنما هو أفكار الموسيقى Musical Ideas، والفكرة الموسيقية، ليست فقط موضوعاً ذا جمال باطني، وإنما هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لتمثل مشاعر وأفكار»(٥٧)، وهذا يعني أن «ماهية الموسيقى هي صوت وحركة»(٥٨).

ولكي يبرهن هانزليك ويضفي قوة إقناعية على نظريته هذه في التعبير الموسيقي باعتباره يكمن في لغة التشكيل الجمالي للموسيقى ذاتها، فإنه يدعونا إلى تأمل فن الأرابيسك Arabesque باعتباره فناً من فنون الزخرفة ابتكره العرب، لا نجد فيه أي تعبير عن انفعال محدد: فها هنا نجد الخطوط الزخرفية تترابط في انحناءات رشيقة، وهذه الزخارف قد تشكلت في أشكال صغيرة وكبيرة في صور لا تحصى، ومع ذلك فإنها تكون مناسبة تماماً في كل شذرة منها، من خلال تكرارها وتقابلها في مركب زخرفي جميل، منسجم.

ولنتخيل الحركة، بحيث تتغير صورته التشكيلية باستمرار أمام أعيننا: فها هي ذي خطوطه ترتفع لتهبط مرة أخرى، وها هي ذي خطوطه العريضة والرقيقة تقتفي أثر بعضها بعضاً، تتسع وتضيق لتقترب من بعضها، بحيث يحدث تناوب عجيب أمام أعيننا من الهدوء والحركة. إن الصورة التشكيلية الآن تبدو اكثر سمواً وإثارة، فالأرابيسك الآن قد دبت فيه الحياة، والصورة الموسيقية ليست شيئاً بخلاف ذلك.

ويرى د.سعيد توفيق أن بعضاً من القوة الإقناعية لبراهين هانزليك يكمن في أن توصيفه الشكلاني للجميل في الموسيقى لم يستبعد المبدأ العقلاني، وبالتالي لم ينظر إلى الموسيقى على أنها مجرد ظاهرة حسية محضة، ولذلك ينبغي أن نقرر- فيما يرى هانزليك - بأن بيتهوفن لم يؤلف موسيقاه ليخاطب أعضاءنا السمعية فحسب، وإنما ليخاطب خيالنا الذي يتأثر بانطباعات سمعية Auditory impression ولكن ينبغي أن نعي أن المبدأ العقلاني أو المنطق في الموسيقى هنا لا يشير إلى أية معان أو أفكار أو تصورات عقلية: فهناك منطق في الموسيقى ولكنه منطق موسيقي يتمثل في ذلك الترابط بين كل العناصر الموسيقية في نوع من القرابة الطبيعية، وهذا الترابط المنطقي لجملة الأصوات أو تنافرها هو أمر يمكن أن تتعرف عليه أية أذن مدربة دون حاجة لصياغة أية تصورات عقلية لتتخذها معياراً للجمال الموسيقي، فالموسيقى أشبه بلغة

نتحدثها أو نفهمها دون أن نكون قادرين على ترجمتها في معان وكلمات أو تصورات عقلية(٥٩).

كذلك الموسيقى لا تعبر عن انفعالات أو مشاعر معينة، فهذه كلها أمور مستقلة عن التعبير الجمالي للصوت الموسيقي. حقاً إن هناك مبرراً لدينا حينما نصف الصوت الموسيقي بأنه فخم أو رشيق أو دافئ الخ . ولكن مثل هذه الأوصاف تعبر فقط عن الطبيعة الموسيقية لفقرة موسيقية معينة، ولا تبرر لنا أن نصف الموسيقى بأنها تعبر عن انفعالات الفخر أو الكآبة أو الرقة أو الحب.. إلخ.

إن ما تعبر عنه الموسيقى من المشاعر إنما هو «خصائصها الدينامية» فحسب، فهي يمكن أن تنتج الحركة المصاحبة لحدث سيكولوجي من حيث السرعة والبطء، والقوة والضعف والكثافة المتزايدة والمتناقصة. ولكن هذه الخصائص جميعاً هي «مصاحبات للشعور» وليست هي الشعور نفسه. ومن المغالطات الشائعة فيما يرى هانزليك ـ في نقد ضمني لموقف شوبنهور ـ القول بأن الموسيقى يمكن أن تمثل الشعور نفسه لا موضوع الشعور، كأن تقدم لنا على سبيل المثال شعور الحب لا موضوع الحب. غير أن الموسيقى في واقع الأمر لا تمثل أياً منهما، فهي لا يمكن أن تنتج شعور الحب، وإنما فقط عنصر الحركة، وهذا العنصر يمكن أن يحدث في أي شعور آخر تماماً مثلما يحدث في شعور الحب. وقد تابع «إدوارد جيرني» في كتابه «قدرة النغم» و«جون هوسبرز» في رسالته عن «المعنى والحقيقة في الفنون» هانزليك في نزعته الشكلانية على ما يذكر الباحث سعيد توفيق.

ووجه القصور في هذا الاتجاه، على ما يرى د.سعيد توفيق ـ ونحن نؤيده في ذلك ـ تكمن في أن نظريته عن الجميل في الموسيقى تظل محصورة في إطار الشكل الموسيقي المنعزل عن سياق الحياة والروح الإنسانية، ولا شك أن هذه المسألة تظل بمثابة نقطة الاختلاف الأساسية والحاسمة بين أنصار المدرسة الاستقلالية وأنصار المدرسة الارتباطية، ولذلك فإن «هوسبرز» عندما يعرض لموقف «سوليفان» J. W. N Sulivan. باعتباره ممثلا للمدرسة الارتباطية في مقابل موقف كل من «هانزليك» «وجيرني»، فإنه يبين لنا أن كلا الفريقين يتفقان على أشياء من قبيل تفرد وتميز التعبير الموسيقي وعدم إمكانية التعبير عما تعنيه بالنسبة لنا في كلمات، ولكن في حين أن «سوليفان» يرى أن الموسيقى ليست منعزلة عن السياق الروحي للحياة، فإن «هانزليك» «وجيرني» ومن ذهب مذهبهما يؤكد أنها «أشكال خالصة منعزلة».

ويحاول «جون هوسبرز» التقريب بين الاتجاهين حينما يذهب إلى القول بأن خبرات

الموسيقى لها صلة قرابة غامضة بخبرات الحياة، وإن كانت المشاعر التي تحدث لنا في الحياة مختلفة عن تلك التي تحدث لنا في الموسيقى، ولو أن أنصار المدرسة الاستقلالية وضعوا هذه الحقيقة نصب أعينهم لما تطرفوا في مسألة الفصل بين الموسيقى والحياة(٦٠).

والحقيقة أننا لن نجانب الصواب إذا قلنا إن القاسم الأعظم من فلسفات الموسيقى ينتمي إلى الاتجاه الذي يربط بين الموسيقى والحياة والخبرات الشعورية، بل إننا نستطيع ـ كما يرى الباحث د. سعيد ـ أن نتلمس جذور هذا الاتجاه لدى القدماء.

فنجد جذور النزعة الشكلانية في صورتها الرياضية لدى فيثاغورث، ولكننا لا ينبغي أن نتناسى أن فيثاغورث ـ فضلاً عن أفلاطون وأرسطو ـ قد فطنوا إلى عمق تأثير الموسيقى على التعبير عن الحياة الشعورية والروح الباطنية.

فالموسيقى بخلاف الفنون التشكيلية وخاصة النحت، لا تتمثل موضوعا خارجيا يوجد وجوداً موضوعياً في المكان، وإنما تتمثل شعورنا نفسه! وبالتالي فهي توجد على نحو لا ينفصل عن الحياة الباطنية.

ولا شك أن ارتباط الموسيقى بمجال الشعور والانفعالات هو من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى برهان، لأنه ارتباط يظهر حتى في الانفعالات الأولية التي تثيرها الموسيقى في المتلقي على نحو مباشر من قبيل: التغيرات الفسيولوجية المصاحبة لهذه الانفعالات والمشاعر الباطنية التي يمتد مجالها بدءاً من الانعكاسات البسيطة نسبياً إلى مشاعر الارتياح والإثارة التي تعد جزءاً من خبرتنا بالموسيقى.

وقد أدرك كثير من فلاسفة المسلمين وأطبائهم ذلك التأثير الذي يمكن أن يصل إلى الإنسان من الموسيقى، ولذلك اعتبره البعض وسيلة شفاء من الأمراض ووسيلة تحقيق نوع من الانسجام النفسي الذي يؤثر إيجاباً في المتلقي، وهذا نجده واضحاً في بعض مؤلفات كل من الفارابي والكندي وابن سينا، وخاصة في مؤلفاتهم الطبية وفي العلوم الطبيعية.

ومن هنا تمكن المسلمون من معرفة الموسيقى التأثيرية، ونجد كثيراً من الحكايات الطريفة التي تخبرنا عن أن بعضهم كان يعزف قطعة موسيقية تثير شجن السامعين وبكاءهم ثم يعزف أخرى، فتثير ضحكهم، ثم يعزف ثالثة، فيدخل النوم عليهم، فيتركهم ويذهب وهم نيام.

ومن هنا لم يكن غريباً أن تدخل الموسيقى في شتى مجالات العلم الحديث، فهي تستعمل اليوم في علاج الأمراض النفسية والعصبية، وفي التنويم المغناطيسي، وفي تخفيف آلام الوضع والولادة، وحتى في العمليات الجراحية، وخاصة عمليات الأسنان، وقد وجد أن الموسيقى تدر

اللبن في البقر والمواشي، وتستجيب وتطرب لها الخيل والكلاب والكثير من الحيوانات، بل إن النبات بدوره يتأثر بالموسيقى.

وقد ثبت علمياً أن الموسيقى من أهم عناصر الإنتاج في مكاتب العمل، ولذلك نجد المؤسسات الصناعية والشركات التجارية الاستثمارية في الدول المتقدمة تذيع موسيقى هادئة Back Ground Music فتساعد على زيادة الإنتاج وتحقيق نوع من الهدوء والاستقرار.

التراث الموسيقي العربي الإسلامي والتجديد:

ويجب التنويه بأن أي حديث عن التراث العربي، وخاصة في مجال الفنون، مثل الموسيقى يجب أن يضع في الاعتبار البعد الإسلامي لهذا التراث، فالدين الإسلامي هو القوة الروحية الكبرى التي ألفت بين أجناس وحضارات مختلفة ـ عربية وغير عربية ـ ومن تفاعلها وتبادل التأثير بينها، قامت حضارة إسلامية لها فكرها الذي تجلى في فنونها، وعلى الرغم من الاختلافات العرقية واللغوية، فإن الحضارة الإسلامية قد أفرزت فكراً وفنوناً ترجع للمناخ الخاص لهذه الحضارة.

وهذا التراث الموسيقي العربي الإسلامي، كما وصل إلينا وكما يمارس الآن، يحمل في طياته عروبته وإسلاميته التي أضفت عليه طابعه الجمالي المميز. وللتراث الموسيقي وجهان مختلفان، وإن تداخلاً وتكاملاً، وهما: تراث الموسيقى الشعبية Folk Music وتراث الموسيقى التقليدية Traditional Music وتنحصر كل الفنون الموسيقية (الدنيوية) فيهما وهي الفنون التي توارثتها الأجيال. وتراث الموسيقى الشعبية هو حصيلة الممارسة التلقائية للغناء والعزف والرقص التي يؤديها أبناء الشعب البسطاء أو «الفلاحين»(٦١) ويؤديها أبناء الطبقات الدنيا في المدن(٦٢).

وهناك علماء يعتبرون الموسيقى والرقص الشعبي إبداعاً جمعياً يبدعه أبناء الشعب (نظرية الإنتاج) ويرى آخرون أن الشعب لا ينتج، بل «يستقبل» أغاني موجودة فيحورها ويعدلها ويتداولها، فتصبح تراثاً مشتركاً (نظرية الاستقبال) وسواء قبلنا هذه أو تلك، فالقدر الثابت والمسلّم به أن التراث الشعبي واسع الانتشار، حتى على ألسنة الناس يتداولونه بالتواتر الشفوي، حيث يتعرض في هذا التداول لقدر من التطويع والتشكيل يجعله أقرب تعبيراً عن مزاج الناس في إقليم معين(وفي عصر معين).

ومقامات الموسيقى الشعبية تشبه ـ في مجملها ـ مقامات الموسيقى التقليدية، وإن كانت أقل ثراء وعددا منها. أما الإيقاع فهو من مصادر الثراء والقوة والتلوين في هذا التراث الشعبي. أما

تراث الموسيقى التقليدية الفنية فيضم: أنواعاً من الغناء والعزف لهما (صيغ محددة ومبدعون معروفون). ويذكر اسم المقام الملحنة فيه قرين اسم القطعة الموسيقية، وأبرز صيغ الغناء التقليدي هي الموشحات والأدوار والقصائد. و«الطقاطيق» و«الموال».

وليس الجانبان الشعبي والتقليدي وحدهما خلاصة التراث الموسيقي العربي الإسلامي، بل يبقى عنصراً آخر لا يندرج تحت أي منهما ولا يقاس بمقاييسهما، وهو التلاوة المنغمة للقرآن الكريم، فهي التي كانت القلعة الحصينة التي حمت المقامات وصانتها على مر القرون.

وتظل التلاوة - كما تؤكد على ذلك الباحثة المتخصصة(٦٣) - المنغمة للقرآن الكريم حتى اليوم منبعاً صادقاً للغة الفصحى في أنقى صور نطقها وتجويدها، ولروح المقامات التي تسخر لخدمة المعاني. وبفضل هذا العنصر البالغ الأهمية كان هناك دائماً مرجع ثابت للغة العربية ولمقامات موسيقاها.

وإذا كان الجانب الإيقاعي (إن صح التعبير) للتلاوة تحكمه قواعد «علم التجويد» والقراءات، فإن الجانب النغمي يتناقله المقرئون عن شيوخهم بالتقليد، وليست له دراسات ولا قواعد تحكمه سوى الذوق والخبرة التي تهدى القارئ إلى اختيار مقاماته (٦٤) ومناطق صوته وانتقالاته من مقام لآخر، حسبما تمليه معاني الآيات، وحسب العرف الذي يحتم على المقرئ الابتعاد عن أية أساليب دنيوية الطابع، ولا تتفق مع الخشوع الواجب.

ولقد عرفت بلادنا عدداً من المقرئين الموهوبين الذين عرفوا كيف يوظفون النغمات لإبراز المعاني القرآنية، بتوجيه الظلال النفسية للمقامات العربية لخدمة معاني الآيات، وعرفوا كيف يختارون مواضع الوقوف اختياراً يُجسّم المعاني ويلفت الانتباه إليها. ومهما تكن اختلافات الأساليب واللهجات في تلاوة القرآن من قطر عربي وإسلامي لآخر، إلا أن الأسس العامة مشتركة وعمادها الصوت الرخيم المرن والفهم العميق الخاشع للمعاني القرآنية.

وليس من قبيل المصادفة أن أغلب فناني الموسيقى التقليدية نشأ في رحاب التلاوة القرآنية والإنشاد الديني، وكانت تلك هي مدرستهم الرئيسية التي تلقوا فنهم عنها. ومن هنا تأتي أهمية التراث في الحفاظ على الشخصية العربية الإسلامية أمام التحديات الحاضرة، خاصة في عصر الأطباق الفضائية التي أصبحت لا تبث فيضاً من العلوم والمعلومات الغزيرة فحسب، بل تبث فنوناً وآداباً تحمل قيم وسلوكيات تغاير القيم والسلوكيات العربية الإسلامية، والتي تحمل عمق الهوية ولحمة سداها.

ولكن علينا أن ندير ذلك بوسائل متشعبة ومتكاملة أولها بلا شك تعميق جهود الجمع

الميداني والتوثيق والنشر للتراث الشعبي، واستقطاب الطاقات الشابة من الممارسين لتكوينها علمياً لهذه المهمة الأساسية والتي أصبحت الآن أيسر تحقيقاً بفضل التقدم الكبير في وسائل التكنولوجيا، وكذلك إمكانات الرصد والتصنيف وتبادل المعلومات، بين مراكز التراث في العالم العربي والإسلامي وبين الهيئات التعليمية.

والتراث الكلاسيكي العربي والإسلامي ليس أقل احتياجاً للجهود العلمية في دراساته الأكاديمية، فهو محتاج لغرس الوعي بقيمته بين كل الدارسين لفنون الموسيقى الغربية والعربية على السواء، وخاصة في مجال دراسات التأليف الموسيقي وعلوم الموسيقى، كما أنه بحاجة للحماية من نزوات بعض فرق التراث و(موضاتها) الخطرة التي يمكن أن تسيء إليه(٦٥).

ولا بد أن يكون من أولويات السياسة الثقافية في عالمنا العربي والإسلامي، مبدأ الحفاظ على التراث التقليدي، وعلى هذه الجذور الأصيلة في صور مدروسة علميا، لكي تظل محفوظة بصورها النقية (وبنفس آلاتها وجمالياتها) ولكي تظل المعين والمنبع الذي تستقي منه عناصر التطوير والإبداع للأجيال القادمة، ولكي يظل التراث الموسيقي الأصيل من المكونات الرئيسية لوجدان المواطن العربي.

على أن للحفاظ على التراث بعداً أعمق ألا وهو الحفاظ على جوهره في إطار التجديد، وهو الذي لا سبيل إلى منعه أو إيقاف تياره، ولكن المهمة الأساسية هي ترشيد هذا التجديد واحتضان القيم منه، والإصرار على أن يكون تعميق التراث الموسيقي من الأركان الرئيسية في الدراسات الموسيقية التخصصية في معاهد الموسيقى العربية، على أن يكون الاهتمام منصباً بشكل خاص على مقومات التراث وإمكانات استلهامه استلهاماً يوائم بينها وبين التأثيرات الغربية الوافدة، ويصنع من تضافرهما نسيجاً سداه من التراث ولحمته من مخيلة المبدع وخبرته بالغرب وبغيره، وناتجة عن إبداع فني عربي صادق يمكن أن يرقى حقا للعالمية.

الهوامش

١ـ هربرت ريد: معنى الفن ص ٩، ١٠ ترجمة د.سامي خشبة الهيئة المصرية ١٩٩٨م.
٢ـ د. سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي مجلة نزوى العمانية ص١٢٥ العدد١٥ يوليو عام ١٩٩٨م.
٣ـ د. أميرة مطر: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ص ٥٠، دار الثقافة للنشر عام ١٩٨٤م.
٤ـ Ernst Bloch ,Essays on the philosophy of music-trans peter palmer,in trod by David (cambridge University press) 1985.pp.188 وانظر د.سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي.
٥ـ السابق ص ١٢٥.
٦ـ د. أحمد شوقي الفنجري: الإسلام والفنون ص ١٣٢ مصر عام ١٩٩٨م.
٧ـ د. حسين فوزي: الموسيقى الغربية ص٢٤،٢٥ دار المعارف عام ١٩٨٧م.
٨ ـ د. سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي ص ١٢٥.
٩ـ see for example: Heal Margret(ed) Music and physiotherapy.london 1993.
١٠ـ جان برتلمي: بحث في علم الجمال ترجمة د.أنور عبد العزيز ود.نظمي لوقا ص ٣١٨ دار النهضة مصر عام ١٩٧٠م.
١١ـ راجع: جوليوس بورتنوي: الفيلسوف وفن الموسيقى ترجمة د. فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٢٣٥ عام ١٩٧٤م.
١٢ـ د. ثروت عكاشة: الزمن ونسيج النغم ص ١٠ مصر عام ١٩٨٠م.
١٣ـ السابق ص ١١.
١٤ـ السابق ص ١١.
١٥ـ صفوت كمال: المأثورات الشعبية والإبداع الفني الجمالي ص ٢٣٦عالم الفكر ج٢٤ العدد١ الكويت ديسمبر عام ١٩٩٥م.
١٦ـ أنور الرفاعي: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ص ١٨٨.
١٧ـ Ettinghausen R: The Decorative art and painting their character and scop 290
١٨ـ أنور الرفاعي: تاريخ الفن عند العرب ص ١٩٠.
١٩ـ Ettinghaysen :op. Cit. P.290
٢٠ـ انظر دراسة بكتاب The legacy of Islam نقلاً عن محمود إسماعيل: الفنون الإسلامية بين الإقطاع والبرجوازية مجلة القاهرة العدد١٨١ ديسمبر عام ١٩٩٧م.
٢١ـ انظر مادة «الموسيقى» في مرجع الفاروقي مصر عام ١٩٨١م.
٢٢ـ د. لويزة لمياء الفاروقي: الموسيقى والموسيقيون في ميزان الشريعة ترجمة د. محمد رفقي محمد، مجلة المسلم المعاصر العدد٤٣ عام ١٩٨٥م.
٢٣ـ انظر ابن تيمية: كتاب السماع والرقص الرسائل الكبرى ج ٢ ص ٢٩٥ـ ٣٣٠ مكتبة صبيح القاهرة بدون تاريخ.
٢٤ـ د. لويزة لمياء الفاروقي السابق.
٢٥ـ د. الشيخ أحمد حسن الباقوري: تحت راية القرآن المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية العدد١١ مصر عام ١٩٩٦م.
٢٦ـ لويزة لمياء الفاروقي السابق.

٢٧- انظر Farmer, Henry tabl Khana. Encyclope`die de ly islamsupplementary, 232-237

٢٨- Faruqi, Lois Ibsen the Nature of Musical art islam culture 1974

٢٩- كمال النجمي: تراث الغناء العربي ص ٤١ - ٤٣ الهيئة المصرية العامة ١٩٩٨م.

٣٠- هـ.ج. فارمر: تاريخ الموسيقى العربية ص٣٥٦ انظر تراث الإسلام.

٣١- السابق ص ٣٥٩، ٣٦٠.

٣٢- كمال النجمي: تراث الغناء العربي ص ١٢.

٣٣- وقد قام بتحقيقه والتعليق عليه الأستاذ غطاس عبد الملك خشبة العضو الفني بمعهد الموسيقى العربية بالقاهرة، وراجعه وصوره د.محمود أحمد الحفني بوزارة الثقافة والإرشاد القومي. انظر: الموسيقى الكبير للفارابي، عرض وتحليل د. محمود أحمد الحفني، الهيئة العامة للكتاب، مصر عام ١٩٩٥م.

٣٤- السابق ص ١٦.

٣٥- الغزالي: إحياء علوم الدين ج ٢ ص ٢٤٤- ٢٤٧.

٣٦- السابق ج ٢ ص ٣٤٢.

٣٧- السابق ج ٢ ص ٣٠١.

٣٨- السابق ج ٢ ص ٢٨٣، ٣٠١.

٣٩- د. لويزة لمياء الفاروقي: الموسيقى والموسيقيون في ميزان الشريعة ص ١٢٣- ١٢٥.

٤٠- فارمر: تاريخ الموسيقى العربية ص ٣٦٧.

٤١- السابق ص ٣٦٩، ٣٧٠.

٤٢- انظر سعد زغلول عبدالحميد: علوم العرب القديمة مجلة عالم الفكر ج ٨ العدد ١، ١٩٧٧م.

٤٣- زيغريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب ٤٩٤ بيروت عام ١٩٨١.

٤٤- المقتطف نوفمبر عام ١٩٨٢م ترجمة عقل الجر.

٤٥- د. أنور الجندي: أضواء على الفكر العربي الإسلامي ص٧٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر عام ١٩٨٦م.

٤٦- د. سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي ص ١٢٧.

٤٧- د. فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي ص ٢٠، ٢١ مصر عام ١٩٥٦م.

٤٨- د. سعيد توفيق: السابق ص ١٢٨.

٤٩- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج٢ ص ١٨٣

٥٠ أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل ص ٢٣٠.

٥١- الغزالي: الإحياء كتاب آداب السماع والوجد.

٥٢- كمال النجمي: تراث الغناء العربي ص ٤٦، ٤٧.

٥٣- التوحيدي: الهوامل والشوامل مسألة رقم ٩ ص ١٣٩.

٥٤- محمد فهمي عبداللطيف الفن الإلهي ص ٢١، ٢٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م.

٥٥- السابق ص٣٤، ٤٣.

٥٦- د. سعيد توفيق : جماليات الصوت والتعبير الموسيقي السابق.

٥٧- E.HNSILIK: MUSIC,Representation and Meaning from the Beautiful in music ,in Morris weitz, problems in hestheticsl (N.Y:Ma cmilln publishing co. inc 1970) p.491.

LBID . Loc . cit

٥٨- السابق

٥٩- السابق ص ٤٩٤.

٦٠- John Hospers :Meaning and truth in the Arts.pp.97

٦١- كتب ب. بارتوك الموسيقي المجري الشهير عنها أنها (موسيقى الفلاحين) بينما وصفها ج. تيرسو الفرنسي بأنها «موسيقى الأميين».

٦٢- ويفسر هذا بالنزوح المستمر من الريف للمدينة حيث يحمل الريفيون معهم عاداتهم وفنونهم.

٦٣- د.سمحة الخولي: التراث العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة ص ١٢١، ١٢٢.

٦٤- انظر رسالة الماجستير من قسم علوم الموسيقى للباحثة عزيزة عزت: المقامات العربية في تلاوة القرآن. الكونسرفتوار بالأكاديمية المصرية للفنون عام ١٩٨٨م.

٦٥- د. سمحة الخولي: التراث الموسيقي العربي ص ١٢٢، ١٢٣.

الفصـــل التاسع

الفنون التطبيقية الإسلامية

الفنون التطبيقية الإسلامية

«الفن بالمعنى العام هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جمالاً كانت أو خيراً، أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمي بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمي الفن بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بفن الصناعة»(١).

ولكننا إذا أمعنا النظر في كلمة «فن» فإننا نجد أن «المصطلح الإغريقي الخاص بالفن و المعادل اللاتيني له (ARS) لم يشر أحدهما بصفة خاصة إلى الفنون الجميلة Fine Arts بل طبقا على كل أنواع الأنشطة الإنسانية التي يمكن أن نسميها «حرفاً» Crafts أو علوماً Scinces مع أن علم الجمال الحديث أكد على حقيقة أن الفن لا يمكن تعليمه، إلا أن القدماء فهموا الفن على أنه ما يمكن بواسطته تدريس أو تعليم شيء ما».

لقد كانت التعبيرات القديمة المتعلقة بالفن تقرأ وتفهم كما لو كانت تعني في الفهم الحديث «الفنون الجميلة». وقد أدى ذلك ـ في بعض الأحوال ـ إلى أخطاء جسيمة حين كان الكتّاب القدامى لا يقصدون الإشارة إلى الفنون الحميلة، فعندما عارض اليونانيون الفن بالطبيعة كانوا يفكرون في النشاط الإنساني بصفة عامة.

فحينما قارن «أبقراط» Hippocrets الفن بالحياة كان يفكر بالطب، وعندما أعيدت المقارنة ـ كما يقول باحث معاصر(٢) ـ بواسطة «جوته» Goethe و«شيلر» Schiller مع الإشارة إلى الشعر Poetry فقد أوضحت الطريق الطويل للتغير الذي اجتازه مصطلح الفن بعد ثمانية عشر قرنا بعيدا عن معناه الأصلي(٣).

ولم يكن لدى اليونانيين كلمة خاصة تشير إلى الفن بمعناه المألوف، بل كانت الكلمة المقابلة

لكلمة Techne والتي تباين قليلا كلمة (فن) الحديثة، تعني صنع شيء ما وإدراك صورة ما في هيولى، والفنان منتج وصانع. والطبيعة صانع كبير وشاعر أو فنان عظيم، والفرق بين الفنان والطبيعة هو أن الطبيعة تخرج إلى الوجود شيئا من مادته التي لديها، بينما الإنسان (كفنان) يوجد الشيء من شيء آخر(٤).

فقد كان الفنان والطبيب Physician وباني السفن (صناعاً أو حرفيين)، فباني السفن يصنع سفناً، والشاعر يصنع المسرحيات، والطبيب يعالج صحة الإنسان، والسفن الجيدة، والمسرحيات الناجحة، والصحة السليمة جميعها سارة، لأن كلاً منها يجعل حياتنا أفضل(٥).

وقد ورثت العصور الوسطى من العصور القديمة مخطط الفنون العقلية السبعة Seven Liberal-Arts والتي ظلت تدرس في مدارس الرهبنة والكاتدرائيات، واستمر ذلك حتى القرن الثاني عشر حيث قسمت إلى مجموعتين: الثلاثية Trivium (النحو، والبلاغة، والمنطق)، والرباعية إلى مجموعتين Quadrivium (الحساب والهندسة والفلك والموسيقى) وقد ظل معمولا به ـ أي المخطط ـ حتى عصر كارولنجيان (Corolingian time) وقد تمت محاولات لربط النظام التقليدي للفنون بالقسمة الثلاثية للفلسفة (المنطق والأخلاق والطبيعة) التي عرفت عبر إيزيدور Isidore ومع تصنيف المعرفة الذي عرف على أساس كتابات أرسطو، والذي بدأت معرفته عبر الترجمة اللاتينية من اليونانية إلى العربية.

والجدير بالذكر أن الموسيقى ظهرت مرتبطة بالرياضات، والشعر في ارتباطه بالنحو Grammer والبلاغة Rehtoric والمنطق Logic أما الفنون الجميلة Fine Arts فلم توضع معا في مجموعة، بل بعثرت بين علوم وحرف مختلفة . فقد ارتبط الرسامون (المصورون) بالصيادلة Druggists الذين يعدون لهم الألوان، والنحاتون بالصناعة Goldsmiths والمهندسون المعماريون بالبنائين والنجارين.

وبناء على ذلك ـ كما يقول الباحث د. رمضان الصباغ وهو في ذلك على حق ـ فإننا نجد من خلال تعريف الفن وتصنيف الفنون والعلوم في العصور القديمة والوسطى أن التصور العام للفن ينطبق على الفن التطبيقي والفن الجميل، وكان معنى «فن» تندرج تحته مجموعة كبيرة من الحرف والمهن والعلوم التي تتسم بسمة تطبيقية وعملية واضحة، وأنها وسيلة لمنفعة أو فائدة.

وهذا كان واضحاً جداً في الفنون والحرف الإسلامية، عبر كثير من عصورها، ورغم تباين المواقع الجغرافية فيها، فإننا لا نجد فيها تمييزاً بين كل من الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، حيث كان كل منهما يؤدي وظيفة جمالية واضحة، ويقوم بتحقيق منافع عملية وحياتية لا تنكر

بالنسبة للفرد والأمة على السواء.

وإذا كان الربط بين المنفعة والجمال قد وجد منذ البداية عند «سقراط» الذي رأى أن كافة الأشياء النافعة أشياء جميلة وخيرة، ما دامت تمثل موضوعات صالحة للاستعمال، والجمال صورة من صور المنفعة، والشيء الجميل إنما هو الشيء النافع والملائم، إلا أن هذه النظرة التي توحّد بين الجميل والنافع لم تدم طويلاً، فقد غلب على الفكر اليوناني، بدءاً من أفلاطون، التفريق بينهما في حقيقة الأمر وجوهره.

وكان للنظرة الاجتماعية والثقافية تأثير كبير على السير في هذا الاتجاه بالنسبة للفكر اليوناني، فمنذ عصر أفلاطون تميزت الفنون الجميلة ـ وهو ما تؤكد عليه الدكتورة أميرة مطر(٦) ـ عن الفنون اليدوية والصناعية بأنها أعلى منها في القيمة لأنها لا تعتمد على العمل اليدوي الذي كان متروكا للعبيد نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقتين طبقة يتوفر لها الفراغ والنظر العقلي، وطبقة تقوم بالأعمال اليدوية والمجهود الجسماني. ومن هنا فقد نظر الفلاسفة إلى الفنون الجميلة التي لا تتطلب مهارة يدوية أو مجهودا جسمانيا نظرة مختلفة عن الفنون الصناعية.

وكان أهم ما يميزها عن الفنون الصناعية هي أنها أقرب إلى النظر الفلسفي، وأنها ناتجة عن الإلهام . كما أن لها دوراً خطيراً في تربية وثقافة المواطن الحر، فلم يكن لفن الحياكة أو الحدادة أو النجارة مثلا ما لفنون الشعر والموسيقى والرقص من قيمة في تربية المواطن اليوناني أو الروماني القديم، لذلك فقد استخدم أفلاطون وأرسطو كلمة المحاكاة للدلالة على هذا النوع من الفنون الآلية Mechanical arts وتأكدت هذه التفرقة بعد القرن الثامن عشر، فجمعت الفنون الجميلة التي كانت موزعة في مجالات متباينة وبدأ البحث في علم الجمال باعتباره ذا موضوع خاص به عند علماء الانسكلوبيديا، ديدرو والفلاسفة الألمان أمثال باومجارتن وكانط، وأخيرا في ظل التقدم التكنولوجي، قد لا يمكن التفرقة الحاسمة بين العمل الفني والعمل الصناعي، ففي رأى «جون ديوي» مثلاً أنه قد يكون القناع والسيف الذي يستعمله البدائي عملاً صناعياً مستخدماً لمنفعته، ولكنه في نظرنا نحن الذين لا نستعمله عمل فني ذو قيمة عالية.

ومن هنا لم يكن غريبا أن نجد «جويو»(٧) Guyau يرى أن الفن نشاط «جدي وثيق الصلة بالحياة، فلا يمكن أن تكون الأعمال الفنية مجرد مظاهر ترف أو موضوعات كمالية، بل هي ضرورات حيوية وأنشطة جادة وموضوعات نافعة، والموضوع النافع يولد بعض المشاعر الجمالية ليس لأنه نافع، بل لأنه في الوقت نفسه موضوع جميل».

وهذا ما دفع «جون ديوي» إلى الربط بين النظر والتطبيق وبين الفن الجميل والفن النافع، إذ

رأى أن أي فلسفة أو فهم للفن محكوم عليها بالفشل إذا شيدا على أساس من الثنائيات الزائفة بين الفن والطبيعة أو الفن والعلم، والفن الجميل والفن النافع Fine Art and useful Art ولكي يكشف هذه الثنائيات الزائفة رأى ضرورة المضي نحو فهم حقيقي للفن يدمج هذه الثنائيات في وحدة. وقد كان حرصه على ربط الفن بالخبرة هو الذي جعله يقيم هذه العلاقة (أو الوحدة) بين النافع والجميل على أساس أنهما يمثلان مظهرين من مظاهر النشاط الإنساني الواحد. فالفنون الجميلة ذات أهمية عملية، من وجهة نظر «ديوي» لا تقل عن بعض الصناعات التكنولوجية(٨).

إذن فالفرق بين العمل الفني والعمل الصناعي لا يرجع إلى خصائص محددة في العمل الفني أو العمل الصناعي وإنما يرجع إلى نظرتنا نحن أو إلى موقفنا تجاهه. فقد يكون موقفاً عملياً تأملياً جمالياً تارة أخرى. وهذا يفضي بالطبع إلى أنه قد يمكن للآنية التي نشرب فيها أو الحذاء الذي نلبسه أن يتحولا إلى عملين فنيين بمجرد أن نجعل منهما موضوعا للنظرة التأملية الجمالية(٩).

وفي الحقيقة لم تعرف الفنون الإسلامية تلك التفرقة بين فنون جمالية وأخرى تطبيقية، فقد كانت كل الفنون في الحضارة الإسلامية تراد لمنفعتها مثلما تراد لتحقيق غايات جمالية تساعد على تحقيق متعة بريئة للإنسان في مختلف تجليات حياته، تمثل هذا في صفحات المصحف الصغير الذي يقرأ فيه قرآنه أو في ذلك المسجد الكبير الذي يضمه للعبادة.

ولذلك عاش الإنسان المسلم فنونه، وتمثل هذه الفنون في كل وسائله الحضارية وأدواته اليومية، بل في أسلحته التي يستخدمها للحرب والقتال، ومسكوكاته المعدنية التي بواسطتها يحيا حياته الاقتصادية.

ولا أدل على صحة هذا وصدقه من أننا نجد الطابع الجمالي، والعبقرية الفنية واضحة وجلية في كل مقتنيات الإنسان المسلم في الحضارة الإسلامية، تجلى هذا واضحاً في عمارة مدينته وبناء قصوره وحدائقه، وفي المنسوجات التي كان يرتديها، وفي السجاجيد التي كان يفترشها أو يلصقها على حوائط غرفه، أو في القوارير والأواني الزجاجية والفخارية التي كان يستعملها في حياته اليومية.

ومن هنا فالتمييز بين «الفنون الجميلة» و«الفنون التطبيقية» على ما ينتهي إليه نقاد الفن وفلاسفته في العصر الحديث تفرقة ضارة مؤذية، فمن خلال ما قلناه من قبل عن طبيعة الجمال «سيكون من الواضح أن ميزة الجمال هذه إنما تتواجد في أي عمل فني، بغض النظر عن هدفه النفعي أو حجمه أو ندرة وقيمة المادة التي صنع منها. فالعاج بالنسبة لحاسة اللمس أكثر إقناعاً

من العظم، والحرير أكثر من الصوف، وحجر الفرفيري (السماقي) أكثر من الجبس الباريسي، ولكن العمل الفني من خلال نفس عملية استغلال مميزات المادة التي يصنع منها، فإنه يتغلب على جوانب القصور الموجودة في تلك المادة(١٠).

وقد تنوعت الفنون الإسلامية، كما مر بنا، وتغلغلت في كل مناشط الحياة المختلفة، ما بين تصوير وزخرفة ونسيج ونقش على الخشب، وتشكيل في الزجاج والخزف والفسيفساء.. وغيرها؛ فضلاً عن الموسيقى. وهذا التنوع يعكس تعاظم المد الفني واتساقه مع المد الثقافي والاقتصادي وتغلغل الفن في الصناعات المعروفة بالفنون الصغرى.

وقد أخطأ بعض الدارسين(١١) ـ على ما يذكر باحث معاصر(١٢) ـ حيث اعتبروا الصناعات تلك لا تدخل في مجال الفنون. لكن تلك الصناعات تدخل في صميم الفن. لقد كانت تشبع حاجات حياتية، لكنها مع ذلك انطوت على مسوح جمالي واضح. وفي ذلك دليل على ازدهار الفن في هذا العصر الذي ندرسه؛ بحيث يمكن القول بتغلغل الفن في الحياة العامة وكسر احتكاره على طبقة بعينها.

فاللباس والفرش والبسط والتحف والمشكاوات وأواني الطعام والشراب. وغيرها كانت تكتسي قيمة جمالية أبدعتها قريحة الفنان المسلم؛ إذ لم تكن الزخرفة مجرد وسيلة لملء الفراغ أو تغطية أشكالها. إنما هي أصول جوهرية لدقة الصناعة ومهارة الصناع، بدونها يعد الأثر الفني ناقصا(١٣).

ومن المعروف أن الفنون الإسلامية أقرب إلى الحرف منها إلى الفنون المجردة، لمحاولتها تحقيق وظيفة إنشائية ونفعية في المقام الأول، إضافة إلى الصبغة الجمالية التي تسعى إلى تحقيقها في نفس الوقت، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى اكتسبت هذه الصبغة بسبب طريقة إعداد الفنان وهي في جوهرها لا تختلف كثيرا عن الوسيلة التي تتبع في إعداد الصناع الفنيين التقليديين، ويعتمد فيها على تتلمذ عدد من الأطفال والصبيان على يد صانع ماهر يتدربون تحت إشرافه وإرشاده على الأعمال الفنية مبتدئين من أبسطها ومنتهين بأكثرها صعوبة وتعقيداً.

كذلك كان الشأن في تعليم المصورين إذ يلتحق عدد من الصبيان بمرسم مصور ماهر ويتعلمون منه كيفية تحضير الألوان وتجهيز الورق، ويتمرنون في نفس الوقت على نقل نماذج معينة من رسوم يعدها لهم وعليهم أن يحذقوا رسمها من الذاكرة قبل الانتقال إلى رسم ما هو أصعب منها، وهكذا ينتقل التلميذ من رسم الخطوط إلى الأشجار إلى الحيوانات إلى الأشخاص.

وكان لهذه الطريقة أثرها الواضح في التصوير فهي أولا تعود المصوّر الناشئ على رسم نماذج

معينة، فضلاً عن أنه كان يتعلم تكوين الصورة عن أستاذه بواسطة الورق المخرّم، ولذلك نلحظ المحافظة على تكوينات معينة تستمر من عصر إلى عصر، وتنتقل من مصور إلى آخر، مما أكسب التصوير الإسلامي شيئاً من الجمود، بل إن هذه الطريقة كانت أحيانا تقتل المواهب عند الناشئين ، وهذا هو الأثر الثاني لها، ولذلك فالذي يمتاز منهم عن غيره إنما يمتاز بفضل إتقانه مزج الألوان وتفوقه في إكساب صوره مسحة من الجمال والرقة، أو حفظ النسب بين الأشياء ببعضها بعضاً أو صدق تمثيل الطبيعة أو التوفيق في التعبير عن الحركات، ولكن كل هذا داخل الإطار العام للعصر(١٤).

ولم يكن عمل المصور الإسلامي - مثلاً - بالأمر الهين، بل كان عملاً شاقاً مضنياً، يستلزم منه وقتاً طويلاً ويستنفد مجهوداً عظيماً، إذ لم يكن مقصوراً على الرسم فقط، بل كان عليه أن يحضّر بنفسه أدواته كالفرشاة والألوان، والأصباغ والورق المزخرف، وكل ما هو في حاجة إليه في عمله.

وقد اختص كل مصور بطريقته في تحضير هذه الأدوات وكان يعتز بها ويعتبرها سراً من الأسرار لا يبوح بها لغيره إلا لتلاميذه لاعتقاده أنها أمثل طريقة وأحسن وسيلة يستطيع بها أن يكسب الألوان والأصباغ الرونق والبهاء.

وما يحدث في التصوير يحدث مثله تقريباً في كل الفنون الإسلامية التطبيقية مثل صناعة السجاد والزجاج والخزف وحتى صناعة المسكوكات المعدنية، ومن الملاحظ أن بعض الفنانين كانوا يسجلون أسماءهم على قطعهم الفنية، وكثير منهم لم يكن يفعل ذلك، ولقد حرص سلاطين المماليك ــ مثلاً ــ على تسجيل أسمائهم على القطع المعدنية التي ضربت في زمنهم، بينما جاءت القطع من الجزيرة أو إيران عليها أسماء الفنانين الصانعين.

ولكن لا يجب التوقف كثيراً عند قضية تسجيل الاسم، فأمثلة إغفال اسم الصانع تفوق كثيراً ذكره في تاريخ الفن الإسلامي، لقد صارت صناعة الفن جمعية أسرية تنسب لمجموعات كأسرة الاسطرلابي أو النقّاش أو الصفّار أو النحّاس.. وهكذا. ومن أهم الفنون التطبيقية التي اشتهرت عند المسلمين:

١ـ النسيج والسجاد الإسلامي:

تعتبر حرفة النسج من أقدم الصناعات التي عرفها الإنسان، ويرجع اكتشافها إلى آلاف السنين الموغلة في القدم، ولا شك أنها بدأت في غاية البساطة، فلعل أول من غزل الصوف هو أحد الرعاة، ذلك أن صوف الأغنام يسقط في الربيع، وربما كان ذلك الراعي مستلقياً في ظل شجرة يرقب قطعانه، فالتقط من الأرض قطعة من الصوف، وأخذ يلفها بين سبابته وإبهامه

ومهما يكن من شيء فقد استطاع على نحو ما أن يغزل الخيط، فلما غزل خيطا طويلا لفه حول غصن صغير حتى لا يتعقد، وجعل نهاية الغصن حراً حتى لا يفك الخيط، وهكذا تم اختراع المغزل(١٥).

وعملية النسيج هي تداخل الخيوط المعقدة على نحو شبيه بما نراه عند الرفّاء، ولعل الذي أوحى إلى الإنسان بنسج الخيوط هو ما شاهده من أسلوب الطير في بناء عشه،

فنسج من القش أسقاطاً، ونسج خيوط الصوف التي غزلها. وهكذا صار يقص صوف خروفه كل ربيع ثم يغزلها خيوطاً طويلة، ثم ينسجه ويصنع منه قماشاً، وبذلك اهتدى إلى نوع من الملابس يفضل جلود الحيوانات التي كان يستعملها.

ولكن في الأيام التي تلت ذلك نرى أن حرفة النسيج قد بلغت حداً كبيراً من التقدم والرقي، فقد عرف النسيج في مصر منذ عصور أقدم الفراعنة، ويعتبر في حكم الأعجوبة أن قطعاً من هذه المنسوجات في مصر وصلت إلينا، ولا شك أن جفاف الجو ورمال الصحراء، هما العاملان اللذان حافظا على عدد من نماذج نسيجية صنعت من مواد أشد ما تكون قابلية للفناء، فالمقابر المصرية هي مصدر أغلب الأقمشة المحفوظة في المتاحف العالمية(١٦).

وتختلف المواد المستعملة في النسيج باختلاف كل عصر، فكانت مصر الفرعونية تفضل الكتان لدرجة أنه ضرب المثل برقة نسيجها الكتاني.. وأما الصوف فكان نادراً استعماله إذ ذاك، مع أنه كان معروفاً، بينما القطن والحرير كانا بعد لم يعرفا بتاتاً.. ولم يعرف الحرير إلا ابتداء من القرن الرابع في عصر الإمبراطورية الرومانية، وكان يستورد من الصين التي كانت تحافظ على سر صنعه، ثم انتقل إلى الفرس، وتسرب إلى الغرب وكان تأثير البلاط الساساني قويا لدرجة أن الملابس الفارسية أصبحت ابتداء من القرن الخامس شائعة في البلاط البيزنطي.

وأما فن زخرفة المنسوجات لا سيما المعد منها للفرش (التطريز هو فن قائم بذاته) فكانت معرفة الأقدمين به كافية. وبجانب أقمشة الفرش والستائر، كانت الملبوسات هي أهم ما يعنى بزخرفته في العصر القبطي، وعلى الرغم من أن الثياب في العصر الفرعوني كانت من الكتان الناعم، وغالبا بلا زخرفة، فإن القميص الذي حل محلها في العصر القبطي، وكذا الحلة الرومانية في بيزنطة، كانت تزينها شرائط تنحدر على الصدر والظهر في دوائر ومربعات صغيرة.

وكان الطراز الزخرفي يختلف باختلاف العصور. فكان الذوق اليوناني يفضل الزخرفة بلون واحد وعن مواضيع أسطورية، بينما كانت أغلب القطع ذات الزخرفة الهندسية المتعددة الألوان من مصدر قبطي. ذلك أنه لما قضى الإمبراطور جوستينياندس على المؤسسات الوثنية في

الإسكندرية، كبتت المواضيع القديمة (الكلاسيك) ابتداء من القرن الرابع وأخذت تختفي تدريجياً، وحل محلها عناصر زخرفية ساسانية ورموز مسيحية ومشاهد مستقاة من التوراة.

أما في العصر الإسلامي فقد تطورت صناعة المنسوجات وزخرفتها تطوراً منتظماً غير فجائي، فبدئ في الاستغناء عن الرسوم الآدمية والحيوانية التي كانت سائدة في الفن القبطي، وقوي الميل إلى الزخارف الهندسية، وبدأت الكتابة تلعب دورا هاما في صناعة المنسوجات(١٧). والمعروف أنه كان للنسيج في مصر صناعة أهلية عليها رقابة حكومية، ولكن كانت هناك أيضاً مصانع حكومية تسمى دور «الطراز» ووجودها منذ العصر العباسي تؤيده القطع التي وصلت إلينا من مصنوعاتها.

والظاهر ـ وهو ما يؤكده أحد الباحثين(١٨) ـ أنه كان هناك نوعان من هذه المصانع الحكومية: الأول طراز الخاصة وكان لا يشتغل إلا للخليفة ورجال بلاطه وخاصته، والثاني طراز العامة وكان يتبع أيضاً بيت مال الحكومة، ولكنه كان يشتغل لحساب بلاط الخليفة وأفراد الشعب.

ولفظ «طراز» مشتق من الفارسية (ترازيدن) و(تراز) بمعنى التطريز وعمل «المدبج Broderie» ثم أصبح يدل على ملابس الخليفة أو الأمير أو السلطان ورجال الحاشية، لا سيما إذا كان فيها شيء من التطريز وعليها أشرطة من الكتابة.. وكان طرّاز الخاصة يشتغل المنسوجات للخليفة وكبار رجال الدولة. ولسنا نجهل العادة الشرقية القديمة التي كان يتخذها الملوك في الخلع على رجال حاشيتهم وغيرهم من أفراد الرعية، وقد نمت هذه العادة في الدولة الإسلامية، فكان الخلفاء والأمراء يتبارون في إرسال الكسوة السنوية إلى الكعبة الشريفة من المنسوجات النفيسة التي كانت تصنع عادة في طراز خاص بمصر، والتي كانت العناية بنسجها عظيمة جداً.

ولم يكن غريباً أن يعنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة الثمينة، تخليدا لذكرهم ووثيقة لمن خلعت عليهم، إظهاراً لرضاء الأمير، أو علامة على تولي إحدى الوظائف الكبرى في الدولة(١٩).

وقد ظلت الزخارف القبطية غالبة على المنسوجات المصرية في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة، أي من القرن السابع إلى القرن العاشر الميلادي. وخير دليل على ذلك قطع المنسوجات التي عثر عليها في بعض مدن الوجه القبلي وفي الفسطاط. وهي من الصوف أو من الكتان، وزخارفها متعددة الألوان وأكثرها رسوم لطيور أو حيوانات أو أشكال آدمية صغيرة في جامات بيضوية الشكل متعددة الأضلاع أو موزعة توزيعا غير منظم. وفيها أشكال هندسية وخطوط

متقاطعة ودوائر متماسة، وتظهر الكتابة العربية على المنسوجات منذ القرن الأول الهجري(٧م) والملاحظ بوجه عام أن قوام التصميم في الزخرفة كان شريطا أفقيا أو أشرطة أفقية من الرسوم توازيه أو توازيها أشرطة من الكتابة في بعض الأحيان(٢٠).

وكان للألوان واستخدامها في النسيج الإسلامي دلالات ذات بهجة ونضارة أشار إليها بعض المستشرقين. وقد أبرز هذه الناحية سولومون دوف جويتين S.D.Goitein في تحليله للألوان والأصباغ التي كان يستعملها الرجال والنساء في ملابسهم، والتي ورد ذكرها في وثائق الجنيزة في مصر القديمة (الفسطاط) في القرنين الخامس والسادس للهجرة (١١،١٢م) بخاصة عندما يتحدث عن «التعدد الهائل في الألوان التي كانت تستخدم في تلك العصور، والتي كانت تجعل الإنسان في العصور الوسطى يبدو كالطيور الاستوائية وهي تصدح بين الأشجار، بألوان متداخلة، وأشكال لامعة براقة، ذات أطياف متغيرة وخطوط وتموجات»(٢١).

وفي نفس الوقت أشار هذا العلامة إلى التناسق العام في مظهر الناس، مما جعلهم يتحرون الانسجام بين الملابس الغنية بالألوان وما يناسبها من نعال وعمائم، ولذلك يؤكد «رتشارد اتنجهاوزن(٢٢) على أنه إذا كان الشخص العادي يكتفي بهذين التأثيرين اللذين يحدثهما وهما الجاذبية الجمالية والاستجابة لحاجة نفسية، فإن أناسا آخرين ذوي الطبائع التأملية والدينية، قد يشعرون بسرور داخلي من خلال النظر إلى الفن بطريقة أعمق. ومن هنا نجد نظرة أخرى إلى الفن يمكن أن نسميها نظرة أخلاقية، هذه النظرة نجدها تسود الروح الإسلامية الفنية في رؤيتها إلى مختلف أنواع الفنون سواء منها تلك التي هي أقرب إلى الفنون التجريدية مثل الخط والتصوير والأرابيسك أو الفنون التطبيقية كما تجلت في صناعات السجاد والمنسوجات والمعادن والزجاج.

ويجب أن ننتبه إلى أن المسلمين في رسومهم وتصاويرهم على المنسوجات التي قاموا بصنعها أو على كثير من الصناعات الأخرى ظلوا محتفظين بكثير من الرسوم التي كانت موجودة قبل الإسلام، وقد تمثلوا تلك الرموز وأدخلوها ضمن المصطلح الفني الإسلامي، وعلى الرغم من أن الناس ظلوا يعتقدون أنها تمثل قوى ينبغي مواجهتها، وتخاف من تأثيرها. غير أن الفنان المسلم تمكن بنجاح من أن يتمثل تلك الرموز ويدخلها ضمن المصطلح الفني الإسلامي الشائع، وبذلك خفيت عن الأنظار، وبدت كأنها مجرد رسوم أخرى لا ضرر فيها وذات هيئة جمالية جذابة، رسمت بمهارة على قطع المنسوجات الجميلة أو على إناء من الفخار أو على حلية من المعدن(٢٣)، وبذلك كان الإسلام من القوة بحيث استطاع مواجهتها وإدماجها في فنه الإسلامي.

وقد انتقلت تأثيرات الفن الإسلامي إلى أوروبا عن طريق النسيج الذي لا بد أن يحتل مكان الصدارة، لأنه كان يرد إلى أوروبا من الشرق منذ البداية، وترك فيها أثراً لا يمحى. ويكفي ـ كما يشهد بذلك أحد المستشرقين(٢٤) ـ لتبين هذه الحقيقة أن ننظر في المصطلحات Cotton وديوان ديفان (Divan)، والموصلي الموسلين (Muslin) وصفة (صوفا Sofa) ومطرح (مرتبة، ماتريس Matres) والدمشقي (دمسك Damask) والبغدادي (بلداشين Baldachin) وأمثال هذه الأصناف لا بد أن يكون استيرادها إلى الغرب قد بدأ بعيد قيام الدولة الإسلامية.

وتدل على ذلك مجموعة كبيرة من الأقمشة الحريرية التي كانت تصنع في القرن الثاني الهجري/ ٨م في بلدة زندنة قرب بخارى، والتي وصلت إلى الغرب في تاريخ مبكر، لكي تستخدم في ذلك، مثل أقمشة أخرى كثيرة، في تدثير أو تغليف البقايا المقدسة في كنائس فرنسا وبلجيكا وهولندا.

ولذلك يقول «إتنجهاوزن(٢٥) لا بد من القول إن ضخامة عدد من قطع النسيج التي جلبت إلى الغرب لا تدعو إلى الدهشة، لأن صناعة النسيج كانت أكبر الصناعات في عالم الإسلام، بحيث كانت تقدم للناس كل ما يحتاجون إليه من ثياب، وتقدم لهم كذلك أهم لوازم البيت كالأغطية والمساند والوسائد والبسط والستر والخيام. ولما كانت قطع النسيج متينة يسهل طيها، فإنها لم تكن عسيرة على النقل، فإذا ما وصلت إلى بلاد الغرب، استخدمت في أغراض ثانوية في العادة.

وخلال القرنين السادس والسابع/الثاني عشر والثالث عشر للميلاد، ظهر تطور جديد وهو أن النسيج الإسلامي أصبح نموذجاً ينسج النساجون الأوروبيون على منواله مع التصرف، وإن كان ذلك التصرف محدوداً.

تظهر هذه التأثيرات الإسلامية في كثير من المنسوجات التي صنعت في أوروبا وخاصة في بولندا، التي كانت تصنع تلفيعات وتلبي السوق فيها حتى نهاية القرن الثامن عشر. وهناك تأثير متأخر للنسيج الإسلامي ظهر في النصف الثاني من القرن ١٩م في تصميمات ويليام موريس.

أما صناعة السجاد فالمشهور منه عالميا هو السجاد الفارسي والتركي، الذي بلغ في العهود الإسلامية المتأخرة ذروة روعته الفنية، وما زالت إيران تحافظ حتى اليوم على شهرة هذه الصناعة في بلادها متمسكة بتقاليده الثابتة. ومن الثابت أن صناعة السجاد كانت موجودة في سورية منذ القرن الأول الميلادي، تدل الدراسة على ذلك، كما أن الحفريات التي تمت عام ١٨٩٩م في دير الديك وفي داميت في مصر قد أدت إلى العثور على بعض قطع وجدت في مدينة أخميم

تدل على وجود صناعة البسط منذ العهد القبطي. وهذا لا يمنع من تصور وجودها منذ ما قبل العهد المسيحي كما يقول غاية(٢٦).

ولقد عرفت عند العرب والمسلمين معان خاصة للألوان يذكرها الباحث د. عفيف البهنسي(٢٧): «فاللون الأبيض دليل النقاوة والنور والسلام، وهو لون الملابس الدينية، ولون راية العرب الأولى حتى نهاية عهد الأمويين وكذلك الأمر في الأندلس، واللون الأصفر الذهبي هو لون الإرادة والمجد والثروة، أما اللون الأحمر فهو لون السعادة والفرح، وكان لون علم السلاجقة والأتراك. واللون الأسود كان لون العباسيين الذين ناهضوا الأمويين. والأخضر لون البعث والنهضة والتجديد، وهو لون سكان الفردوس ولون أهل البيت وشيعة علي بن أبي طالب.

ولقد انتقل مفهوم هذه الألوان ومعانيها من العرب إلى غيرهم من المسلمين، وصناعة الألوان بقيت سراً تمارسه في القرى العجائز من الحائكات، وتُستخرج من النباتات وتجفف ليلاً في غير الليالي المقمرة.

أما الأشكال التي كانت موضوع السجاد، فهي إما حيوانية وهي نادرة جدا أو نباتية وبعضها أشكال هندسية محضة لتأطير الموضوعات أو لزخرفة الحواشي والأطراف. ومن المواضيع الحيوانية العقرب والعرنلة وهي أشبه بالعنكبوت الغليظ، وهي من المواضيع التي ترسم للسيطرة عليها نظرا لمضارها. أما الحيوانات الأخرى المكرمة عند العربي كالغزال والجمل والكلب والديك واليمام والطاووس، فإنها تحتل المكان الأرحب في صناعة السجاد العربي ثم الفارسي والتركي.

ولقد أخذت هذه الحيوانات أشكالا هندسية محورة لكي تتمشى مع طريقة صناعة السجاد، وتسهل مهمة الصانع. أما المواضيع النباتية، فمن أهمها شجرة الحياة وهي على أشكال منوعة، فهي إما أن تكون بشكل عنقود أو بفروع هرمية أو بتفريعات زهرية، وشجرة الحياة هي رمز الأبدية والخلود، كانت معروفة منذ عهد الرافدين وانتشرت مع الأديان السماوية في الإسلام.

ومن النباتات شجرة السرو التي ترمز إلى الكشف عن المجهول، والرمّان المزهر، والذي يمثل الخصب والثروة وسعف النخل الذي تطور عند الفرس لكي يأخذ شكل الكشمير والذي يفيد في طرد الحسد، على أن الأشكال الغالبة في السجاد العربي هي الأشكال الهندسية وفيها بعض الإشارات والرموز وبعض الصيغ النباتية المحورة جداً.

ولذلك يؤكد الباحث عفيف البهنسي(٢٨) على أن السجاد المصري والدمشقي استمد أيضاً الزخارف الهندسية من الزخارف المنقوشة على القطع المعدنية والجلدية والخزفية المملوكية

التي تحمل نفس الطابع، ولعل السجاد التركي كان وريث التقاليد المملوكية هذه.. واشتهرت مصر بصناعة البسط ذات الوبر، وفي المتحف الإسلامي في القاهرة قطعتان من البسط ترجع الواحدة منها إلى عام ٨١٨م إذ إنها تحمل تاريخاً هجرياً عام ٢٠٢هـ وثمة قطعة أخرى في واشنطن وأخرى في السويد، وفي نيويورك، وجميعها تحمل كتابات كوفية، وتمتاز بربط العقدة حول خيط واحد من خيوط السداة، وهي ترجع إلى العصر العباسي أو الفاطمي.

ويحدثنا «رتشارد إتنجهاوزن»(٢٩) عن أن السلاجقة الأتراك هم الذين أتوا بالبسط الشرقية إلى الشرق الأدنى في القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي، وذلك عندما تحركوا غرباً من موطنهم في أواسط آسيا.

ونماذج هذه البسط المبكرة غير معروفة، ولكنها تطورت دون شك تطوراً كبيراً في الأناضول في القرنين السادس والسابع للهجرة، وقد وصلت إلى إيطاليا، لأنها بدأت تظهر في ذلك الوقت في أعداد متزايدة باستمرار في التصاوير الإيطالية وفي غيرها أيضاً فيما بعد، فهي تظهر تحت عرش السيدة العذراء مبسوطة على الأرض داخل الأماكن التي كانت تقام فيها الطقوس والصلوات، أو نراها مدلاة من النوافذ كزينة زاهية تعرض على الناس في أيام الأعياد.

ومما له دلالته أننا نجد هذه البسط في أول الأمر تحمل رسم حيوان أو حيوانين أو طائر أو طائرين في سلسلة من المثمنات داخل مربعات. وبعد ذلك، منذ منتصف القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي، بدأت تظهر فيها وحدات تجريدية وهندسية خالصة، وأخذت هذه تزداد إتقاناً.

وكانت جميع البسط الأولى تركية، أما البسط المصرية المصنوعة في القاهرة فقد بدأت تصل إلى أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع الهجري، وفي القرن العاشر للهجرة وصلت البسط الإيرانية.. ويستدل من اللوحات المرسومة على أن هذه البسط أصبحت تؤدي وظيفة جديدة، إذ استخدمت مفارش للموائد وأطلق عليها في الوثائق الإيطالية «بسط المائدة Tapel de Tavole أو بسط الأكل Tapel de Desco» وقد وصلت نماذج من هذه البسط إلى أوروبا في أعداد كبيرة.

وفي بداية القرن السابع عشر الميلادي بدأت تظهر صناعة السجاد وفنونه في أوروبا خاصة في بولندا التي أخذت في تقليد صناعة السجاد العربي، خاصة منه نماذجه الفارسية والتركيا بأشكالها وزخارفها ورسومها الهندسية(٣٠).

٢ـ فن الخزف والزجاج:

فن الخزف من أروع ما ترك لنا الفنان في العالم الإسلامي القديم بأصالة خاصة وإبداع متميز، فهو فن خرج من رؤية فنية لها استقلالها. ولقد اكتشفت قطع الخزف الإسلامي القديم في الفسطاط وسامراء والرقة والمدائن، وتبين أن هذه الأواني إنما صنعت للزينة أو لرجال الحكم. واشتهرت هذه المدن بصناعة الخزف من صحون وأطباق وأوان، ولذلك اعتبرت الحضارة العربية الإسلامية إلى جانب الشرق الأقصى من أكثر حضارات العالم التي اهتمت بهذا الفن.

ولقد اشتهرت إيران بهذا الفن، ولكنه انتشر في البلاد العربية في عهد العباسيين، حيث تعود أقدم النماذج الهامة إلى بداية الحكم العباسي حيث تمكن الخزّافون في العراق من الاستفادة من العلوم المزدهرة لاختراع تقنيات جديدة في ظل الخزف وتزيينه، منها مثلا تقنية الخزف ذي البريق المعدني وهي تقضي بوضع غشاء رقيق من المعدن فوق قشرة الخزف الملونة أو الشفافة. وقد انتشرت هذه التقنية في كافة أنحاء العالم الإسلامي، وانتقلت من الأندلس إلى إيطاليا في القرن الرابع عشر.

والخزف طين مشوي بأشكال مصبوبة أو مكونة مغطاة بدهان أزرق وأخضر أو بدهان ذي بريق معدني بإضافة أملاح الحديد والأنتمو إليه. وغالبا ما يكون الخزف مرسوما فوق الطلاء أو تحت الطلاء، أو مرسوما بالبريق المعدني، ويصنع عادة من طفال أصفر مغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية، ترسم عليها الزخارف بالأكاسيد بعد حرقها. وكان الخزافون أيضاً يشقون سطح الخزف، مما يحدث عليه فراغات صغيرة يملأونها بالألوان، ولا تعود أهمية الخزف الإسلامي إلى تقنياته بل أيضاً إلى رسوماته التي تختصر جمالية الفن الإسلامي.

وبرغم أن الخزف الإسلامي أقل صلابة من البورسلين الصيني، فإنه تميز في التزجيج القصديري بدفء ونعومة في الملمس. وتميز في لون الفخار المزجج بطلاء رصاصي بلمعان براق، وتميز في آنية (الفرات) FRIT بلمعان باهت، والأهم من كل ذلك تمكن الفنان من وحدته الزخرفية وصياغتها بإحكام على كل خامة استخدمها في إبداع متجدد.

ولقد خرجت لنا حفريات زاره Sara وهرتزفيلد Hersfeld في سامراء، أروع أمثلة من الأواني ذات البريق المعدني. وفي جامع القيروان مائة وتسعة وثلاثون بلاطة تشكل إطار محراب الجامع الكبير لعلها صنعت بطريقة القرطاس Borbotine التي تنتج من دفع عجينة لينة من ثقب قمع أو قرطاس فيشكل رسوما نافرة. ومن الخزف ما ينسب إلى الرقة (سورية) وهي ترجع إلى القرن ١٢، ١٣ الميلادي، أي إلى العهد السلجوقي والأتابكي .

ولقد عثر على أنواع كثيرة من خزف الرقة ذي البريق المعدني وذي الزخارف المرسومة. ومن الأنـواع الأخـرى مـن خـزف الرقـة نـوع رسـمت زخـارفـه بـالـلـون الأسـود تحت طلاء أزرق فيروزي(٣١)، وهناك الأواني المرسومة بألوان عديدة مثل صحن عثرت عليه بعثة الباحث «جرابار» في آثار قصر الحير الشرقي «أنجز في النصف الثاني من القرن ١٣م» وهو من مجموعة متحف تدمر. وهناك بعض المنحوتات الخزفية الصغيرة التي تمثل حيوانات أو شخصيات ومنها على سبيل المثال منحوتة على شكل امرأة مقتعدة الأرض وقد طلي جسدها بقشرة زرقاء فيروزية، وفي المتحف الوطني بدمشق نماذج من خزف الرقة والرصافة بجميع أنواعه. ولقد استمرت صناعة الخزف في مصر وسورية في العهد الفاطمي وفي عصر الأيوبيين والمماليك.

ويمكن تقسيم الإنتاج الخزفي الإسلامي إلى ثلاث فترات: الأولى الإنتاج الخزفي من القرن التاسع إلى الثاني عشر، وكيف استطاع الفنان أن يخرج في الدولة العباسية من إسار الخزف الصيني كصناعة، بصياغة الخزف ذي البريق المعدني مما أعطاه حرية في التراكيب التي شكلها على الخامة. وانتقل هذا الأسلوب إلى مصر الفاطمية ومنها إلى سوريا ثم وصل إلى الأندلس غرباً وإيران شرقاً والفترة الثانية من القرن ١٤ إلى ١٧م، وفيها يمكن تبين استقلالية الخزف الإيراني في المقاطعات الشرقية أو في تركيا بعيداً عن المؤثر الصيني.

ولعل الفترة الثالثة التي ظهرت في القرن ١٢، ١٣م تمثلت في إحياء الفنان الإيراني لتقنية خزفية مصرية تعرف بعجينة الفريت Frit هذه التقنية أعطت للفنان قدرة تشكيلية أوسع ثم جاء أسلوب الرسم تحت طلاء التزجيج ليعطي بدوره حرية حركة أخرى للفنان الخزفي، وذلك مع استمرار الإبداع بالأسلوب القديم من استخدام الرسم فوق التزجيج أو البريق المعدني(٣٢).

وفي القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي كان الخزف الأندلسي ذو البريق المعدني موضع تقدير كبير في كل أوروبا والشرق الإسلامي. وقد وجدت قطع كاملة منه في الغرب حتى صقلية وشلزويج ـ هولشتين (Schleswig-Holstein) بينما اكتشفت منه قطع كثيرة في أكوام القمامة في الفسطاط بمصر.

ومن هنا لا ندهش إذا علمنا أن الأطباق والصحون والزهريات الخزفية ذات البريق المعدني المصنوعة في بلنسية والمزينة بشارات النبل قد أصبحت في القرن التاسع وأوائل العاشر للهجرة عام ١٦١٥م رموزا لارتفاع المكانة الاجتماعية يتمناها الجميع، ولم يقتصر اقتناؤها على الأسر الإسبانية، بل حازها أيضاً نفر من أصحاب الذوق الرفيع من الأوروبيين أمثال: أدواق بيرغنديا وآل مديتشي في فلورنسا، وملوك نابولي، بل البابا ليو العاشر(٣٣).

وهناك تأثير مباشر بصورة أكبر مارسه الفخار الإسلامي، وخاصة الأنواع الأندلسية منه المطلية بالقصدير المزجج وبما يسمى بالسجرامنتو (Sgraitoff) أي الزخارف ذات البريق المعدني، وقد وجدت هذه الأنواع والزخارف في صناعة الفخار الإيطالي الناشئة التي لم تلبث أن بلغت شأواً غير عادي من الازدهار(٣٤).

وكانت بعض أشكال الزخارف على الآنية الخزفية مثل القصاع الصغيرة، والزهريات، والقدور، وأواني العقاقير المسماة «البرللي» Albarelli بالإضافة إلى وحدات زخرفية معينة قد اقتبست بالفعل من الخزف الإسلامي، كما أن المؤثرات الفنية الخاصة بأساليب الزخرفة التي نشأت أصلا في الشرق الإسلامي ثم تطورت في الأندلس، قد أضيفت إليها تحسينات جديدة في المراكز الصناعية الإيطالية المختلفة(٣٥).

وثمة أوانٍ خزفية يتميز بها الخزافون المصريون والسوريون عن غيرهم وهي تسم الفن المملوكي بسمات خاصة ومميزة، ونعني بتلك الأواني تلك التي اعتمدت زينتها على الخط العربي، خاصة الثلث المملوكي يظهر بشكل نافر على الأواني مؤكداً على الطابع النبيل للحرف العربي.

وكان الخط العربي قد بدأ يزين كثيراً من الصناعات الفنية الأخرى التي أبدعها الفنان المسلم من المعادن مثل النحاس أو البرونز المطعم بالذهب والفضة والتي نعرفها من خلال الطاسات والصحون والصواني والمقالم والمحابر والمباخر والتي تحتفظ بها متاحف العالم باعتبارها قطعاً فنية رائعة منقطعة النظير(٣٦).

ويلاحظ البحاثة عند دراستهم للخزف تحت ظروف الحكم المملوكي وفرة توقيعات الخزفيين على الأواني التي يصنعونها، تشير إلى أن عادة التوقيع قديمة نجدها في مصر منذ الحكم الفاطمي، كما هي الحال مثلاً مع الصحون والأقداح التي تحمل أسماء كل من مسلم وسعد وإبراهيم .

وفي زمن المماليك شاع مثل هذا النوع من التوقيع الذي رمز به الحرفيون إلى فنونهم، وعلى كل حال فإن وجود توقيعات الفنانين أو غيابها لا يحددان قيمة العمل الفني لأن الفنون الإسلامية، لا تعبر عن مشاعر الفنان الذاتية في كثير من الأحيان، ولا تريد أن تروي لنا أو تؤرخ للأحداث العامة، بل هي تقوم على أسس وعناصر تترجم فلسفة جمالية خاصة، عبرت عن علاقة صوفية بالله وبالطبيعة.

وفي الأندلس ذاعت شهرة الخزف المالقي، كما يظهر الزليج (زليخو) وهو طلاء خزفي، ولكن صناعة الزجاج في العهد الفاطمي بلغت شأوا عاليا في مصر وسورية.

وأهم ما فيها الزجاج برسم البريق المعدني وألوان المينـا، واستخـدم الزجاجـون أطباقاً من الألوان المائلة للخضرة أو الحمرة. وفي المتاحف العالمية نماذج من الزجاج الفاطمي المحلى برسوم نافرة ملونة بحيوانات أو بزخارف نباتية، وثمة زجاج مذهّب ومطلي بالميناء. كانت دمشق وحلب من أهم مراكز هذا الزجاج.

ويذكر القزويني (١٢٠٣ - ١٢٨٣م) تقدم صناعة هذا الزجاج، ويصف ما في أسواقها من أكواب وأوان بديعة. ولقد انتقلت مصنوعات دمشق إلى أسواق القاهرة، ومنها إلى العالم، وهكذا حملت صناعة الزجاج اسم دمشق غالباً، ومن أبهى المصنوعات الزجاجية (المشكاة) التي تحمل دائماً اسم دمشق مع أن بعضها كان يصنع في القاهرة في عهد الملك بيبرس والناصر قلاوون(٣٧).

وكان لفن الزجاج دور هام والذي تمثل باختراع تقنية جديدة تقضي بتذهيب الزجاج وطليه بالمينا. ومن المعروف أن صناعة الزجاج قديمة جداً وترجع إلى زمن المصريين القدماء. وقد عثر المنقبون في قبور الفراعنة مثل تحوتمس الأول التي تعود إلى ١٥٠٠ سنة قبل الميلاد على أقدم نماذج من الزجاج، غير أن اختراع تقنية نفخ الزجاج في القرن الأول من الميلاد في الحوض الشرقي من المتوسط أحدث ثورة في تاريخ هذا الفن، مما مكّن من إنجاز أوان زجاجية متفاوتة الأحجام والأشكال، ولقد عرف هذا الفن انتشاراً واسعاً خلال فترة الإمبراطورية الرومانية.

أما في العالم العربي الإسلامي، فإن أجمل الأواني الزجاجية مصنوعة في مصر وسورية وهي منجزة خلال الحكم الأيوبي ثم المملوكي. وتعود أهمية هذه المرحلة إلى توصل معلمي الزجاج في المدن السورية مثل دمشق وحلب والرقة إلى اختراع تقنية حرفية جديدة مكنتهم من تذهيب الزجاج ـ كما ذكرنا من قبل ـ واستعمال مواد الميناء الملونة بصورة مغايرة لم نعهدها من قبل في الحضارات السابقة.

وتقضي هذه التقنية بوضع المينا وهو على شكل بودرة بواسطة ريشة على سطح الزجاج، وفي الوقت نفسه بالإمكان تذهيـب الزجاج إما بواسطة ورقة ذهبية أو غُبار ذهبي يلتصق بالزجاج بواسطة الزئبق. وتقتضي هذه التقنية الجديدة أن يسخن الزجاج في الأفران الخاصة مرتين، مرة أولى حتى يتم الحصول على الشكل المراد للآنية، ومرة ثانية حتى يلتصق الذهب والمواد الملونة.

إن استعمال خامات غالية كالذهب والفضة في طلاء هذا الخزف الذي عرف بالبريق المعدني يمثل صفة خاصة انفرد بها الخزف الإسلامي. أو استعمال التذهيب فوق الطلاء أو الحفر والتخريم والمينا، مثل دقة ومهارة فائقة عند الفنان المسلم حيث تمكن من تحويل قطع الخزف إلى

لوحات فنية أبدع فيها الفنان بدرجة إبداعه نفسها في المخطوطات واللوحات المنفصلة. وكان كل ما يستعمله الإنسان المسلم في حياته اليومية من فناجين وأقداح وكؤوس وصحون وسلاطين وأكواب وأباريق ومسارج وسائل لإثارة إعجابه ودهشته وإبهاره.

وترجع أقدم النماذج العربية المعروفة من الزجاج المذهب والملون إلى نهاية القرن الثاني عشر، وهي مصنوعة في سورية التي كانت مدنها ـ كما مر بنا ـ من أشهر مراكز فنون الزجاج في العالم. من هذه النماذج كأس موجودة حالياً في متحف مدينة شارتر الفرنسية، ويتميز بزينته المستندة إلى أشكال هندسية صافية ملونة بالأزرق تتوجها عبارات ذهبية مكتوبة بخط النسخ، وهي تغطي الكأس من كل الجهات.

خلال القرن ١٣ الميلادي أنتج فنانو الزجاج السوريون نماذج جميلة موزعة على أشهر متاحف العالم منها قنينة صغيرة مصنوعة في حلب حوالي عام ١٢٥٠م وهي من مجموعة المتحف البريطاني، وترجع أهميتها إلى اعتمادها أكثر من ثمانية ألوان مختلفة من المينا مما يجعلها تحفة فنية في تاريخ فن الزجاج في العالم، وإلى تنوع أشكال الأواني الزجاجية وأحجامها، نلاحظ تنوع الصور المرسومة عليها، بعض الكؤوس مثلاً حوت رسوماً شبيهة إلى حد كبير برسوم المخطوطات المعاصرة لها، ومنها كأس من مجموعة متحف «والتر غاليري» للفنون في مدينة باليتمو بأمريكا حيث تشاهد عليها رسوم لأبنية تعلوها القباب الملونة بالأزرق والأحمر، وتطل من نوافذ تلك الأبراج تارة وجوه بشرية وتارة أخرى مصابيح ملونة ومعلقة في أعلى كل نافذة.

وتختصر رسوم هذه الكأس جمالية فن التصوير الإسلامي من حيث رفضها لمبدأ المحاكاة الطبيعية والتجسيم، مؤكدة على التسطيح وإلغاء مبدأ البعد الثالث، وهي صفات جمالية نادى بها الفنانون الغربيون المتحدون منذ أواخر القرن ١٩، ومنهم الفنان الفرنسي الشهير «ماتيس» الذي تأمل طويلاً في الفنون الإسلامية وأعلن عن إعجابه بها حتى إنه لم يتردد في الذهاب خصيصاً إلى مدينة ميونخ عام ١٩٠٦م لمشاهدة معرض خاص حولها، تأملات نجد صدى مباشرا لها في لوحاته(٣٨).

نوع آخر من الأواني الزجاجية لاقى رواجاً كبيراً في تلك الفترة. إنها المصابيح الملونة والمذهبة التي كانت تعلق في سقوف الجوامع بواسطة السلاسل، وهي تعتمد على شكل واحد وكانت تزين بكتابات تعتمد على خط الثلث المملوكي، وتضم آيات قرآنية وتعابير تمجّد السلطان مثلاً «عز لمولانا السلطان الملك العادل» إلى جانب الخط كان يرسم على تلك المصابيح أيضاً الفروع النباتية والأزهار ومنها زهرة اللوتس، وشعارات السلاطين المماليك مثل الكأس.

إذن فقد عرف الفن الإسلامي أنواعا متعددة من الزجاج والبلّور، استعمل الفنان المسلم في صناعتها أكثر من أسلوب صناعي مثل القالب، والنقع والقطع وغيرها. كما كتب في بعض الأحيان أسماء الخلفاء في خط كوفي جميل. ومن أبرزها ما وصلنا من مشكاوات زجاجية مزخرفة بالمينا والتي كانت تستخدم لإضاءة المساجد، وكان الفنان يبذل جهداً كبيراً في توزيع المساحات توزيعاً جمالياً، وتوزيع الألوان، فتنعكس على المكان وتجعل منه بوتقة للألوان المختلفة، وذلك لإبهار الداخل إلى المكان.

٣ـ سك النقود الإسلامية:

لا شك أن اختراع النقود كوسيط للمبادلة وأداة لاختزان القوة الشرائية وقاعدة للقيم النقدية المستقبلية قد أثر في أنماط الحياة الإنسانية من وجهة النظر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية جميعاً، ويكفي أن نشير هنا إلى أن النقود الإسلامية بما تحمله من نقوش وأسماء وعبارات دينية أضحت وثائق تاريخية مهمة، بل سجلاً يلقي الضوء أو ينفي تبعية الولاة والسلاطين والبلاد للخلافة أو للحكومات المركزية.

ولعل هذا كله قد لفت أنظار الباحثين لدراسة النقود الإسلامية في علم النميات Numismatic وهو العلم الذي يرى سوفير Sauvair أنه يبحث في النقود وعلاقتها بالتاريخ والاقتصاد والفنون(٣٩).

وقد أشار الكتّاب العرب إلى هذا العلم، ولكن في نبذ عرضية أو فصول خاصة فيما عدا المقريزي الذي خصص له كتيبا أسماه «شذور العقود في ذكر النقود»، وأطلقوا على النقود الإسلامية لفظ «السكة». ولما استخلف أبو بكر الصديق رضي الله عنه، عمل بسنة النبي (صلى الله عليه وسلم) في إقرار التعامل بتلك النقود ذات الصور الآدمية والشارات غير الإسلامية، ولم يغير منها شيئاً، ولكن ما لبث العرب في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه أن اصبحوا سادة فارس وما بين النهرين والشام ومصر فأبقوا على نقود كانت مألوفة لديهم، ثم ضرب بعض الدراهم على نقش الكسروية وشكلها، وغير في بعضها «الحمد الله»، وفي بعضها «لا إله إلا الله»، وكذلك فعل عثمان ومعاوية(٤٠).

وتؤكد لنا النقود ما جاء في المصادر التاريخية من أن الخليفة الأموي «عبدالملك بن مروان» (٦٥ ـ ٧٦هـ) كان أول من عرّب السكة الإسلامية تعريباً كاملاً حين بدأ بتعريب الدواوين حيث وجد أن من ضرورات الاستقرار السياسي والاقتصادي إضفاء الطابع القومي والإسلامي على جميع الميادين الإدارية والمالية. والمتاحف العربية والعالمية غنية بدنانير كاملة التعريب

مؤرخة من ٧٧هـ.

ولقد أزال عبدالملك عن النقود الإسلامية رسوم الأباطرة البيزنطيين والشارات المسيحية من الدنانير، وكذلك ألغى رسوم الملوك الساسانيين وشارات معابد النار مستعيضا عنها بآيات من القرآن الكريم ومأثورات إسلامية خالصة. بل نجد على الوجه الثاني للعملة تاريخ الضرب واسم المدينة(٤١).

والحق أن المؤرخين العرب لا يختلف واحد منهم في نسبة تعريب النقود إلى عبد الملك بن مروان بقدر اختلافهم في الأسباب التي أدت آخر الأمر إلى ضرب نقود إسلامية خالية من الشارات المسيحية والكتابات اليونانية والنقوش المجوسية. وتتركز الخلافات في وجهات النظر في اعتناق فريق من الباحثين لمبدأ النزاع بين عبدالملك والبيزنطيين بسبب تغيير طراز البردي من التثليث إلى عقيدة التوحيد، بينما يعتقد فريق آخر بأن ما ضربه عبدالملك من نقود مصورة بصورته هو السبب الرئيسي للتعريب.

ويأتي على رأس النظرية الأولى ما ذكره «البيهقي» في كتابه «المحاسن والمساوئ» من أن طراز قراطيس البردي عرّبه عبدالملك.. فلما ثبتت القراطيس بالطراز المحدث بالتوحيد وحمل إلى بلاد الروم، استشاط الإمبراطور غضباً، فكتب إلى عبدالملك لتأمرن برد ما كان عليه أو لآمرن بنقش الدنانير والدراهم، فينقش عليها شتم نبيك (٤٢).

ويشير المؤرخ إلى أن عبدالملك صعب عليه هذا التهديد فجمع مستشاريه، فأشار عليه محمد بن الباقر بن علي بن الحسين بتعريب النقود وتسجيل شهادة التوحيد والرسالة المحمدية وتاريخ الضرب عليها مع تحديد النسبة بين الدنانير والدراهم بسبعة إلى عشرة على أن تصب صنجات من قوارير لا تستحيل إلى زيادة أو نقصان لتصير عليها أوزان النقود العربية، وتفرض عقوبات رادعة على من يتعامل بغير النقود الإسلامية «ففعل عبد الملك ذلك».

وقد أورد البلاذري والمقريزي وأبو المحاسن قصة مشابهة لرواية البيهقي والدميري.

أما النظرية الثانية التي ترد أسباب تعريب عبد الملك للنقود إلى ما وقع بينه وبين الإمبراطور البيزنطي من نزاع لم يكن أساسه البردي وتعريبه، بل لأن عبدالملك ضرب نوعاً من الدنانير مصورا بصورته التي حلت محل صورة الإمبراطور.

ومن هنا يرى باحث معاصر(٤٣) أن عبدالملك كان يقدر خطورة الميدان الاقتصادي للدولة من أن تحل به هزة عنيفة إذا ما أصدر أوامره بإلغاء التعامل بالنقود غير العربية بين يوم وليلة، وهي نقود قد اكتنز الشعب ثرواته بها، كما قد ألف التعامل من خلالها، لذلك سار عبدالملك في

تعريب النقود بطريقة مرحلية استغرقت أربع سنوات من ٧٤ ـ ٧٧.

فبدأ بتحوير الصلبان في الدنانير إلى حرف T مع الإبقاء على كافة الصور الإمبراطورية والنقوش اللاتينية . ثم انتقل بعد ذلك إلى تحوير الصلبان إلى كرات مع تسجيل شهادة التوحيد والرسالة المحمدية في هامش الظهر. ثم جاءت خطوة تالية أكثر جرأة ألغيت فيها صورة الإمبراطور البيزنطي وأولاده وحلت محلها صورة الخليفة عبد الملك وهو يقبض على السيف علامة الإمامة عند المسلمين مع تسجيل تاريخ الضرب عام ٧٤هـ.

ولدينا أقدم أنموذج لهذا الطراز الجريء من الدنانير المرحلية المعربة في متحف كراتشي واستمر الإصدار يؤرخ بسنة ٧٥هـ، ٧٦، ٧٧ هـ ويحتفظ المتحف البريطاني والمكتبة الأهلية بباريس بهذه الدنانير. وهي دنانير كانت في حد ذاتها ثورة إصلاحية خطيرة تسببت في نزاع أخطر بين الخليفة عبد الملك والإمبراطور جستنيان الثاني الذي كانت بينه وبين الدولة العربية معاهدة وانتهى النزاع باشتعال الحرب من جديد بين العرب والبيزنطيين تلك الحرب التي كان النصر فيها للدولة العربية.

ومما لا جدال فيه أن هذه الحرب «لم تكن مجرد صدام بين حاكمين أحدهما هادئ رزين والآخر متهور، ولكنها كانت تحدياً وصراعاً بين حضارة قديمة تفخر بتراثها الديني وسلطتها العالمية من ناحية وبين دولة فتية تحتم عليها أن تفسح مكاناً لعقيدتها الدينية الخاصة بها ولحقوقها الخلافية من ناحية أخرى»(٤٤).

والمهم أن الطراز المعرب من دنانير عبد الملك المصورة قد أخذ مكانه في المعاملات التجارية واستقر كمرحلة رئيسية من مراحل التعريب، انتقلت بعده النقود إلى مرحلة أخرى ختامية تخلصت فيها النقود من التأثيرات البيزنطية والساسانية على السواء. وقد أخذت هذه المرحلة الأخيرة مكانها عام ٧٧هـ واستطاعت الدولة العربية الإسلامية بذلك أن توفر لنفسها نظماً خاصة بها لإصدار نقودها التي اكتسبت ثقة المتعاملين بها نظراً لجودة عيارها وانتظام شكلها وجمال نقشها، ودقة وزنها، فاكتسحت أمامها الدينار البيزنطي واحتلت مكان سمعته العالمية.

وأضحت النقود الإسلامية خير سفير لعقيدة التوحيد بما تحمله من كتابات عربية وآيات قرآنية اكتسبت الثقة حتى بين شعوب أوروبا التي أطلقت عليها لفظ «المنقوشة» Mancusus كما وردت في النصوص اللاتينية. بل إن بعض ملوك إنجلترا وهو الملك أوفا لم يقبل شعبه غير النقود التي ضربها تقليدا للنقود العربية المنقوشة، ولا زال بالمتحف البريطاني واحد من دنانير الملك أوفا offa وعليها شهادة التوحيد والرسالة المحمدية والتاريخ الهجري عام ١٥٧هـ واسـ

الملك باللاتينية Offa Rex وأخذت النقود الأوروبية المقلدة للنقود الإسلامية يزداد ضربها حتى القرن الثالث عشر الميلادي، ولم يمنع ذلك من تعامل أوروبا بالنقود العربية(٤٥). كما استعارت أوروبا في معاملاتها التجارية كلمة «السكة» لتصبح في الفرنسية Sequin وفي الإيطالية Zecca كما استعيرت من العربية كلمة «صك» لتصبح بالإنجليزية Cheque وفي المصطلح الجمركي الأوروبي Tariff مشتقة من العربية «تعريفة».

ومن ناحية أخرى فإن أثر الخط العربي والكتابات العربية المنقوشة على النقود الإسلامية كان له تأثيره على الفنون الأوروبية، وهو موضوع قد حظي بكثير من عناية الباحثين الأوروبيين ويأتي في مقدمتهم «لونجبريه» الذي كتب بحثاً عام ١٨٤٥م عن استخدام المسيحيين من أوروبا للحروف العربية في الزخرفة.

ومن الأمور الطريفة أنه كانت هناك نقود تضرب في العالم العربي لتُهدى أو لتُنثر على الناس أو ليصلوا بها الأرحام في المناسبات الخاصة، مثل العملات التذكارية التي نصدرها الآن، لم يكن الغرض من سكّها أن تطرح بين الناس لتمشية أمور التعامل التجاري، فهي تختلف في أوزانها عن الوزن الشرعي النقدي للذهب والفضة، كما أنها في الوقت نفسه تحمل نصوصا مغايرة لما كان ينقش في العادة على النقد الرسمي للدولة، إن هذه النقود تعرف بنقود الصلة(٤٦).

هذا ولن نستطيع متابعة تلك الفنون التطبيقية الكثيرة التي نشأت عند المسلمين مثل الفنون المرتبطة بالمعادن من حديد أو نحاس أو ذهب أو فضة، وتطعيم بعضها ببعض، وصياغة الأدوات والأجهزة سواء المستخدمة في الحياة اليومية أو النواحي العلمية أو المعدات العسكرية باستخدام المعادن السابقة، صياغة لا تخلو من الجمال الفائق، والدقة الباهرة، وقد بقيت مئات من القطع والأدوات والأجهزة تمثل شواهد تاريخية وأثرية بين مختلف المتاحف العربية والعالمية تؤكد تلك الصلة العميقة بين النافع والجميل عند المسلمين، وتأثير تلك الفنون على أوروبا، فقد انتقلت كثير من الصناعات الفنية السابقة إلى أوروبا وأثرت تأثيراً فنياً وجمالياً على الفنون الأوروبية، لا يمكن إنكاره.

لقد جاءت معظم المواد التي استعملها الناس في العصور الإسلامية من معادن وزجاج وعاج وخشب وخزف في خدمة الفكرة الوظيفية إلى جوار محاولات الفنان المسلم المستمرة لإبهار المشاهد. ونجد كثيراً من الشواهد في صناعة وزخرفة المعادن التي شملت الأدوات مثل المباخر التي شكلها الفنان في هيئة تماثيل وطيور وحيوانات وقواعد الشمعدانات التي زينت بزخارف نباتية وكتابات كوفية مشجرة، كما نجد العديد من كراسي العشاء وصناديق المصاحف والمحابر

والأسلحة والحُلي التي كانت تعبر عن خيال إبداعي خصب للفنان المسلم.

بل إن صنعة ثانوية مثل فن تجليد الكتب والمخطوطات ـ مثلا ـ تحمل أيضاً طابع المسلمين. فلدينا أول الأمر التحسينات الفنية (في هذه الصنعة) التي تعلمتها أوروبا من جيرانها الشرقيين. واشتملت هذه التحسينات ـ بشهادة مستشرق غربي(٤٧) ـ على إحلال الورق المقوى محل الخشب مادة داخلية لجلد الكتاب، والكتابة المذهبة على الجلد وخاصة بواسطة أداة محماة. وفي الحالة الأخيرة (أي في حالة الكتابة المذهبة) لدينا دليل حقيقي يؤكد أسبقية المسلمين على أوروبا في هذا الفن. إذ يظهر أول ذكر لعملية تذهيب من هذا النوع في كتاب مغربي يتناول فنون صناعة الكتب، ألف في الفترة الواقعة بين سنتي (٤٥٤ـ ٥٠٢ هـ /١٠٦٢ـ ١١٠٨م) في حين أن أول تجليد استعمل فيه التذهيب بأداة محماة، عمل لسلطان من الموحدين في المغرب يرجع تاريخه إلى عام ٦٥٤هـ/١٢٥٦م. ومن ناحية أخرى نجد أن أقدم استعمال غربي لهذا الفن كان في إيطاليا، ويعود تاريخه إلى عام ٨٦٣هـ /١٤٥٩م.

ولذلك يقول المستشرق «إتنجهاوزن»: «لا يمكن فهم هذه الصنعة في أعظم مراحلها إبداعاً وهي النصف الثاني من القرن السادس عشر دون أن يدخل في اعتبارها فن تسفير الكتب عند المسلمين»(٤٨).

وهكذا لم يسبق المسلمون أوروبا في كثير من صناعاتهم الفنية، بل حققوا الوحدة والانسجام بين الجوانب النفعية والجوانب الجمالية، ولم يشعروا أبدا بذلك الفصام بين النافع والجميل، وقد تجلى هذا واضحا في كل جوانب حضارتهم المادية وأدواتهم الحياتية ومن هنا لم ينفصل تذوق الجمال في المنظور الإسلامي عن تحقيق كثير من الفوائد والمنافع والوظائف، فارتبط الجمال فيه بتحقيق نوع من الكمال والتمام مرتبطاً ارتباطاً وظيفياً بتحقيق الوظائف والغايات العملية في آن واحد.

ولا نعدم أن نجد بين المحدثين في علم الجمال من يقولون بأن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستيطيقية، وأنه قد يكون ثمة(جمال) في المنفعة الخالصة، أو التكيف المحض الذي بمقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقاً كاملاً، دون أي إسراف أو مبالغة أو إغراق، وهذا ما سيقرره ـ على وجه الخصوص ـ عالم الجمال الفرنسي المشهور «اتين سوريو»(٤٩) حيث يقول: إنه ليس في وسعنا أن نعد «الجمال» خاصية مميزة للعمل الفني، كما أنه ليس في وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال.

الهوامش

١ـ د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي ج ٢ ص ١٦٥ دار الكتاب اللبناني بيروت عام ١٩٦٩م.

٢ـ د. رمضان الصباغ: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن عالم الفكر ج ٢٧ العدد ١ الكويت يوليو عام ١٩٩٨م.

٣ـ Kistller Paul: the Modern system of the art, in (Wei TZ, MORRIS)ED the problem

٣ـ in aesthetis, Macmillan publishing CO, 2nd ed . N.Y.196 p.111

٤ـ Grey .D . R: Art in republic -philoshy . volxxxi NO .1.3 1952
LONDON 1952 P..298.

٥ـ LLCYED , G .E : Arstotle ,the Growth .stsucture of histhought, London198. p.274

٦ـ د.أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص٢٥، ٢٦، دار الثقافة القاهرة عام ١٩٧٦م.

٧ـ د. زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان ص١٣، مكتبة غريب القاهرة عام ١٩٧٧م.

٨ـ SEE:Stoch, Gayau : American philosophy- op. Citp.261 also,(Dewey.J) EXPERIENCE and Nature, Chicago 1925 p.355 &392

٩ـ د.أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص ٢٦.

١٠ـ هربرت ريد: معنى الفن ترجمة د.سامي خشبة ص ٢٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة عام ١٩٨٨م.

١١ـ صالح أحمد الشامي: الفن الإسلامي ص ٥٣ ، دمشق عام ١٩٩٠م.

١٢ـ محمود إسماعيل: الفنون الإسلامية بين الإقطاع والبرجوازية ص ٣٢ مجلة القاهرة العدد ١٨١ ديسمبر عام ١٩٩٧م.

١٣ـ كرستي: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة . الترجمة العربية ص ١٢ دمشق عام ١٩٨٤م.

١٤ـ د. جمال محمد محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه ص٨١ -٨٣ مصر عام ١٩٦٢م.

١٥ـ جرترو هارتمان: العالم الذي نعيش فيه. لجنة التأليف والترجمة والنشر عام ١٩٤٩م.

١٦ـ د. هيلدا زالو شتر: مجلة المرأة الجديدة العدد الثاني، وانظر سعد محمد كامل: فن النسجيات الشعبية الإسلامية مجلة عالم الفكر ج٥ العدد ١ عام ١٩٧٦م.

١٧ـ د. زكي محمد حسين: الفن الإسلامي في مصر، مطبعة دار الكتب المصرية عام ١٩٣٥م.

١٨ـ سعد محمد كامل: فن النسجيات الشعبية الإسلامية ص ٤٥.

١٩ـ السابق ص ٤٦.

٢٠ـ م.س. ديماند: الفنون الإسلامية . ترجمة أحمد محمد عيسى دار المعارف ١٩٥٤م.
وانظر سعد محمد كامل السابق ص ٤٨.

٢١ـ س. د. جوتين ENIETIOG .D.S، الصناعات الرئيسية في منطقة البحر الأبيض المتوسط كما تتبين في وثائق (جينزه القاهرة) مجلة التاريخ الاقتصادي والاجتماعي للشرق ج٤ ص ١٨٠، ١٨١ عام ١٩٦١م وانظر دائرة المعارف الإسلامية ط ٢ ج ٢ ص ٩٨٧، ٩٨٨.

٢٢ـ رتشارد إتنجهاوزن: تراث الإسلام ج١ ط ٢ تصنيف شاخت وبوزورث ترجمة د. حسين مؤنس وآخرين الكويت عام ١٩٨٨م.

٢٣ـ السابق ص ٤٢٢.

٢٤ـ د.ج.شيبرد D.G.SHEPHERD و.ب.هيينغ W.B. HENNIN التعرف على الزنديجي «بحث نشر في عالم الفن الإسلامي» ص ١٥ـ ٤٠.

٢٥ـ ويليام موريس (١٨٣٤ ـ ١٨٩٦م) فنان وشاعر وكاتب إنجليزي مشهور، اشتغل بالطباعة وأسس شركة لإنتاج الأثاث والتحف، وساهم في انتعاش الذوق الفني، وله أيضاً أعمال أدبية وفنية.

٢٦ـ د.عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص١٠٢ عالم المعرفة العدد١٤ عام ١٩٧٩م.

٢٧ـ السابق ص ٢٠٢.

٢٨ـ السابق ص ٢٠٤ ـ ٢٠٦ ويعتبر الباحث عفيف البهنسي خبيراً متحفياً حيث شغل كثيراً من المناصب كمدير لمتاحف أثرية وفنية في دمشق وسوريا فضلاً عن أنه ناقد فني كبير.

٢٩ـ رتشارد إتنجهاوزن: أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية ص ٤٥٣، ٤٥٤ تراث الإسلام ج١ ط٢ عالم المعرفة الكويت عام ١٩٨٨م.

٣٠ـ انظر اردمان K. ERDMANN أوروبا والسجاد الشرقي ص ١١ـ ١٢ و«سبعمائة عام من تاريخ السجاد الشرقي» ٦٩، ٢٢٧ـ ٢٣٢ وانظر: مانكوفسكي MANKOWSKI تأثير الفن الإسلامي في بولندا ص ٩٨ ـ ١٠٥.

٣١ـ د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٩٧، ١٩٨.

٣٢ـ أوليفر واطسن: كنوز الفن الإسلامي ترجمة غادة حجاوي قدومي ص ٢٦٠، نشر فيليب ويلسون، لندن.

٣٣ـ أ. و. فروتنجهام: A.W.Frothingham الأواني الخزفية الإسبانية ذات البريق المعدني نيويورك عام ١٩٥١م.

٣٤ـ ب. ركهام: B.RAKHAM دليل «الخزف الإيطالي» ص٢١، ٢٨ لندن ١٩٣٣م.

٣٥ـ رتشارد إتنجهاوزن: أثر فنون الزخرفة عند المسلمين على الفنون الأوروبية ص ٤٦٨ تراث الإسلام ج١ عام ١٩٨٨م.

٣٦ـ من أهم هذه القطع قطعة فنية هامة وأثيرة ومعروفة من قبل المهتمين بالفنون الإسلامية حتى إن أحدهم كرّس لها كتاباً بأكمله صدر منذ سنوات عدة في باريس، وهي طاسة كبيرة من مجموعة اللوفر، كانت تستعمل في عمادة ملوك فرنسا واستعملت في عمادة أحد أمراء أسرة نابليون عام ١٨٥٦م وتعود شهرة هذه الطاسة إلى الشخصيات الكثيرة والرسومات المنقوشة التي تزينها والتي صنعت بشكل دقيق وجميل. وعليها توقيع الفنان «محمد بن الزين» الذي أبدعها. انظر أوراس مخلوف: فنون الزجاج والخزف المعدني مجلة الوحدة العدد ٥٦ بيروت مايو ١٩٨٩م.

٣٧ـ د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٩٩.

٣٨ـ أوراس مخلوف: فنون الزجاج والخزف والمعادن مجلة الوحدة ١١٧.

٣٩ـ د. عبدالرحمن فهمي: تعريب النقود ومدلوله الحضاري ص ٣٨٣ مجلة المنهل السعودية ج٨ ٤ العدد ٤٥٤ عام ١٩٨٧م.

٤٠ـ انظر المقريزي: شذر العقود ص ٣٠ نشر الكرملي.

٤١ـ د. عبد العزيز حميد صالح: النقود وثائق تاريخية، مجلة المنهل السابقة.

٤٢ـ شاع بين المستشرقين وفي مقدمتهم ـ على ما يقول الباحث د.عبدالرحمن فهمي ـ سوفير ولافوا نسبة هذا النص إلى الدميري في حياة الحيوان ج١ ص٦٢، ٦٤، ولكن سبقه البيهقي في: المحاسن والمساوئ ص ٤٦٧.

٤٣ـ د. عبد الرحمن فهمي: تعريب النقود ومدلوله الحضاري ص ٣٨٨.

٤٤ـ الترجمة العربية ص ١٢٠ Lopez ,Mohammed and charlemange AR evision Speculum 1943

٤٥ـ د. عبد الرحمن فهمي محمد: تعريب النقود ص ٣٩١.

٤٦- د. عبد العزيز حميد صالح: النقود وثائق تاريخية ص ٣٧٨.
٤٧- إتنجهاوزن: تراث الإسلام ص ٤٧٢، ٤٧٣ ج ١.
٤٨- السابق ص ٤٧٣.
٤٩- E.souriau: L`AVENIR DEL L`,Esthetique, paris, Allca 1929 p.14

الباب الثالث

فلسفة الفنون الإسلامية

الفصل الأول

الفنان المسلم والإبداع

الفصل الثاني

الجميل والنافع في الفنون الإسلامية

الفصل الثالث

نظرية الفن وفلسفة الجمال عند التوحيدي

الفصل الرابع

الأساس الروحي للفنون الإسلامية

الفصل الخامس

الأسس الفلسفية والجمالية للفنون الإسلامية

الفصل السادس

تأكيد الهوية .. أو الضياع

الفصـــــل الأول

الفنان المسلم والإبداع

الفنان المسلم والإبداع

الإنسان وحده هو الكائن الذي يعمل بيده، والفضل في مركزه السامي بين سائر الأحياء يرجع إلى مهارته اليدوية «بلى قادرين على أن نسوي بنانه»(١)، أما أداته على اختلاف أنواعها فيمكن أن تعد مجرد امتداد ليده، تلك اليد صانعة الحضارات ومبدعة الفنون والثقافات.

وقد عرف الإنسان في خلال تجاربه الطويلة في معالجة الأشياء بأداته بدل يده، كيف يزيد في عمله اليدوي ويوسع مداه، حتى لتبدو لأول وهلة تلك الأعمال الآلية، والتي تؤديها المدنية الحديثة وكأنها منقطعة الصلة تماماً بيد آلياتها البعيدة المتواضعة.

إذن الفعل المنتج، والذي يهدف إلى تحقيق غايات الإنسان هو جوهر الأساس لهذا الإنسان، لأن الإنسان كائن عاقل، منتج، وعمله الواعي الهادف هو حقيقته، وهو مصدر كل صور الثقافة، فنية وفكرية وتطبيقية وعملية.

فالفكر العلمي يحدد «الجوهر الإنساني» أو الطبيعة الإنسانية بتفاعل الإنسان مع الطبيعة، وسعيه إلى السيطرة عليها، وإخضاعها بتوجيه قواها ومواردها لصالح وجوده، وأداته في كل ذلك هي عمله «وأن ليس للإنسان إلا ما سعى»(٢).

ولم يخرج الإنسان عن المملكة الحيوانية، ويتميز عن غيره من الحيوانات إلا عندما بدأ «يعمل» ويصارع الطبيعة، لينتج ما يفي بأغراض عيشه، وبينما يحاول الحيوان أن يكيف نفسه وفقاً لضرورات الطبيعة وقوانينها وقواها، فإن الإنسان يوجه جهده للتغلب على تلك الضرورات والقوانين والقوى وقهرها والتحرر منها، بأن يكيف الطبيعة بنفسه وفقاً لمطالب حياته.

وفي الوقت الذي يغير فيه الإنسان ـ بالعمل ـ الطبيعة فإنه يخلق طبيعة ثانية، طبيعة إنسانية،

هي «طبيعته» هو، فلقد تكونت للإنسان ـ في أثناء العمل ـ خصائصه، وتولدت قدراته ونمت طاقاته، وتفجرت إمكاناته(٣).

ومن خصائص العمل الإنساني، أن الإنسان يضفي من روحه وفكره على كل ما تصنعه يداه، ومن هنا تتبدى صلة البشر الجمالية بعالمهم في كل وجه من وجوه النشاط الإنساني، ولكن هذه الصلة تبلغ أرفع صورها في شكل محدد من أشكال الثقافة والوعي الاجتماعي وهو الفن.

فالمعاناة الجمالية ـ إحدى السمات الأساسية للبشر ـ تبدو في علاقتهم بالطبيعة من حولهم وفي علاقتهم ببعضهم، كما أن الشعور الجمالي ملازم للإنسان في كل إيماءة وكل حركة وكل عمل يقوم به، وفي كل وقع للحياة عليه، وإنما تجد تلك المعاناة وذلك الشعور تجسيدهما وكمالهما في الأعمال الفنية.

إن العمل هو الذي فجر في البشر حاجاتهم الجمالية، وخلق معاناتهم ومشاعرهم، وأرهف حواسهم، ثم هو الذي ساعد على منح تلك الحاجات والمشاعر الجمالية أشكالاً مبكرة للتعبير الفني ظلت مرتبطة به وبغاياته النفعية إلى أن تميز الفن ـ باعتباره أرقى صور العلاقة الجمالية بالواقع ـ عن العمل.

وكانت المحاولات الفنية المبكرة في ميدان تشكيل المادة غالباً، وهذا منطقي في المرحلة الباكرة من تميز الفن عن العمل، لأن تشكيل المادة قد تطور عن (التجريب) في الطبيعة، وخاماتها، وعن استخدام أدوات العمل والتعامل معها، فكانت هذه المحاولات الفنية ارتقاء بالتجريب المتصل بالحاجة المباشرة إلى أن يكون تشكيلاً ذا صبغة جمالية، وافياً بالنافع والجميل في آن.

ونجد هذه الحقيقة عند جمهرة مؤرخي الفن(٤)، عندما يشيرون في تلك المحاولات التشكيلية إلى الطوابع المهنية والحرفية والعملية الواضحة(٥)، ونجد مصداق ذلك في الفنون التطبيقية، حيث امتزج الفن فيها بالحرفة، وبرزت المصنوعات والأدوات العربية صورة جمالية منقطعة النظير.

تجلى هذا واضحاً في النسيج والسجاد العربي الذي حاز شهرة عالمية، كما تجلى في الأدوات الخزفية الزجاجية التي صارت تحفا فنية تتهافت متاحف العالم على اقتنائها، بل إننا واجدون هذه الروح الفنية تتجلى حتى في الأسلحة والمعدات العسكرية، التي استخدمها المسلمون في حروبهم وغزواتهم وفتوحاتهم الإسلامية، كما نجده في تلك العملات المعدنية الفضية والذهبية التي كانوا يجعلونها وسائلهم ووسائطهم في عالم التجارة والاقتصاد والمال. وإذا كان هذا

صحيحاً في الفنون التطبيقية، فهو أكثر صحة وصدقاً في الفنون الجميلة التي مارسها المسلمون بدءاً من عمارة المساجد والقصور والقلاع وانتهاء بفنون الخط والأرابيسك التي زينوا بها كل منشآتهم وأدواتهم وجوانب حضارتهم.

أما تفسير تلك الروح الجمالية البادية في كل أشكال الحضارة العامة والإسلامية خاصة، فالواقع أن الفنان ـ وخاصة الفنان المسلم ـ إنما هو ذلك الإنسان الذي يشعر بأنه لا يمكن أن يكون للواقع «معنى»، ما لم ينتظم في نطاق (عالم) ما، وأن عليه هو إنما تقع مهمة اكتشاف ذلك «العالم» الذي لا يخرج عنه شيء، اللهم إلا غبار الوقائع الكثيف الداكن الأسود!

فالفنان هو ذلك الذي ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائط الاستيطيقية الخاصة، وفي مقدمتها جميعاً واسطة «التعبير»، وليست عبقرية الفنان في أن ينقل الواقع بأمانة، وإنما عبقريته في أن يعبر عن الواقع بعمق. وسنجد هذا واضحاً في تلك الفنون التجريدية التي أراد الفنان المسلم أن يعبر عبرها عن حقائق مفارقة يدركها بحدسه ووجدانه وتعبر أنامله عنها خير تعبير في مختلف تلك الفنون التي مارسها.

ومن هنا كان عدم التزام هذا الفنان بمطابقة الطبيعة مطابقة حرفية، بل إننا سنجد عدم المطابقة غاية هذا الفنان، حيث أراد أن يتجاوز عالم الطبيعة إلى ما ورائه، وأن يضمن دائماً فنه بالمعنى، وإذا كان في الفن انتقال من عالم القضاء والقدر إلى عالم الوعي والشعور، فذلك لأن الفن لغة أو تعبير، وفي التعبير تحوير أو تغيير، وهكذا ننتهي إلى القول بأن بناء «العمل الفني» إنما هو ثمرة لامتزاج الصورة بالمادة، واتحاد المبني بالمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع؛ بشرط أن تتوفر للعمل (وحدة فنية) تجعل منه موضوعاً جمالياً يتمتع بشبه ذاتية(٦).

ولذلك فليس غريباً حينما يقف المرء أمام عمل فني يصور مشهداً من المشاهد يحس في أعماقه بمعان كأنما يهمس بها إليه الفنان المبدع، ذلك أن العمل الفني ليس عرضاً لأحد مشاهد الطبيعة فحسب، بل هو كذلك وسيلة تعبير ينقل بها الفنان إلى المشاهد خلجات فكره ونبضات حسه. فهو يعبر أحياناً في إحدى اللوحات عن تصوف روحي تعجز عنه الكلمات، ويسترسل أحياناً في الوصف إما بأسلوب روائي جذاب أو خال من الإثارة، وما أكثر ما تنبض مشاعره الغامضة في لوحاته، فتوحي بالحركة وتفيض بالإلهام.

ويملك الفنان أسلوباً يتخطى به الأسلوب الشعري والنثري معاً، متحدثاً إلى النفس بصورة ورموز لم تعتدها العين، يستقيها من أغوار النفس ليعبر عن حالة شاردة بين اليقظة والحلم، فالتصوير صورة مستترة للمصور الذي رسمها على حد قول «بيكاسو»(٧).

ولا نعدم أن نجد تفسير ذلك في التراث العربي والإسلامي، فلقد ناقش أبو حيان التوحيدي عملية الإبداع الفني، وتحدث عن الإلهام ورأى أن النفس الإنسانية جوهر إلهي، يتميز بها عن الحيوان، يقول: «فأما النفس الناطقة فإنها جوهر إلهي، وليست في الجسد (على خاص ما له فيه) ولكنها مدبرة للجسد، ولم يكن الإنسان إنساناً بالروح، بل بالنفس، ولو كان إنساناً بالروح لم يكن بينه وبين الحمار فرق بأن كان له روح، ولكن لا نفس له..»(٨).

ويوضح التوحيدي طبيعة الإلهام من خلال المقارنة بين الإنسان والحيوان، يقول: «ولما كان الحيوان كله يعمل صنائعه بالإلهام على وتيرة قائمة، وكان الإنسان يتصرف فيها بالاختيار، صح له من الإلهام نصيب حتى يكون رفداً له في اختياره.. إلا أن نصيب الإنسان من الإلهام أقل، كما أن قسط سائر الحيوان من الاختيار أنزر، وثمرة اختيار الإنسان إذا كان معاناً بالإلهام أشرف وأروم وأجدى وأنفع وأبقى، وأرفع من ثمرة غيره من الحيوان إذا كان مرفوداً بالاختيار، لأن قوة الاختيار في الحيوان كالحلم، كما أن قوة الإلهام في الإنسان كالظل»(٩).

إن الإلهام «الظل» يترعرع وينمو في رحاب الفكر «والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية»(١٠). ومن هنا فقد اكتملت كل العناصر الذاتية للفنان المسلم، لكي يبدع أعماله الفنية الدقيقة والرقيقة والتي تنم عن عمق الرؤية الفنية وحساسيتها في نفس الوقت، وهذا تنبيه واضح في كل الأعمال الفنية والأدبية، خاصة في عصور الازدهار، ويمكن لكل ناقد بصير أن يكتشف أن من أهم خصائص الأعمال الفنية الإسلامية التناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء وكمال التكوين الفني كله. وهذه الناحية تتوفر بحق في كل أعمال الفن الإسلامي، الأمر الذي يحملنا على اعتبارها أهم العناصر الإسلامية جميعاً.

وقد وصف أبو حامد الغزالي طبيعة هذه الناحية وصفاً جيداً حوالي عام٥٠٠هـ/١١٠٦م وذلك في النص التالي المقتبس من كتابه «كيمياء السعادة»: «كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو غاية الجمال.. والخط الحسن كل ما يجمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها. ولكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغير «ضد». فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب، وكذلك سائر الأشياء»(١١).

وبفضل هذه الرؤية العميقة للفنون عند الفنان المسلم تمكن من صياغة كل أعماله الفنية سواء

كانت أبنية معمارية ضخمة، كما تمثلت في القلاع والمساجد والقصور أو كانت لوحات في صورة منمنمات احتوتها مخطوطات علمية ضمت مختلف العلوم.

ويتجلى هذا واضحاً في كل الفنون الإسلامية بدءاً من العمارة والتشييد وانتهاء بتلك الفنون التجريدية مثل الخط والأرابيسك، ففي العمارة الإسلامية، خاصة منها الأندلسية، حيث وصلت في عصور الازدهار إلى أعلى ذرى النضج والإبداع، ففي هذه القاعات والقصور والبرطلات تتجلى براعة الفنان الغرناطي المسلم في التوفيق بين الكتلة والفراغ.

ونشهد هذا الاتجاه الجمالي في رواق البركة، الذي يسبق قاعة السفراء، إذ يطل على بهو الريحان ببائكة تتألف من سبعة عقود يزيد في ارتفاعه واتساعه عن العقود الستة الأخرى التي انتظمت على جانبيه في تناسق وإيقاع، يبعدانه عن المظهر الخشن الذي نشاهده في بهو الجص بقصر اشبيلية، كذلك يطل على بهو السباع أربع بوائك عقودها نصف دائرية مطولة على عمد رشيقة نحيلة، وتعلو هذه العقود شبكات زخرفية من المعينات الهندسية من أروع ما أخرجته يد الفنان المسلم.

وقد نجح الفنان في تقسيم الكتل والفراغات الداخلية تقسيماً توقيعياً صاغة بالبنان والتنسيق الزخرفي، كما يصوغ الوشاح موشحته والملحن قطعته الموسيقية، بحيث يحرك المشاعر، ويثير في النفس نشوة تملى من روعة التقسيم وجمال التوزيع وتعادل النسب(١٢)، كل هذا بفضل سعة الخيال والإلهام الإبداعي عند الفنان المسلم.

وإلى جانب ذلك أمكن لبناء القصر أن يتوصل بعمق إلى أسرار الأثر الجمالي في البناء، فعرف كيف يجمع المنظر الطبيعي بالعمارة، كما نجح في إحداث تأثير جمالي يصحب فن توزيع الخمائل والجنان، بالبرك والسواقي، والنوافير بالقاعات، والمناظر والبرطلات والشراجب والقمريات.

نجح هذا الفنان المبدع في مزج ذلك كله، فجعل قصور الحمراء واحة خضراء تظللها الأشجار المتشابكة الكثيفة الملتفة التي لا تتخللها أشعة الشمس المحرقة من تكثف الظلال، وأجرى إليها المياه من الجبال المحيطة تنساب في جداول تحف بها الأدواح بين الممرات المؤدية إلى القصر، فترطب نسماتها المنعشة الوجوه المحترقة من حرارة الجو، ثم أقام بين القاعات أبهاء فسيحة تتوسطها برك وبحيرات مستطيلة الشكل، طرز حفافيها بالزهور الملونة أو أشجار الريحان الخضراء(١٣)، وفتح في هذه القاعات شمسيات وقمريات تطل على نهر حدرة الذي تندفع مياهه أدنى هذه القاعات في منظر من أروع المناظر الطبيعية.

كما يحقق عرفاء البناء بغرناطة لسلاطينها رغبتهم في التمتع بالهدوء والاتصال الوثيق

بالطبيعة الساحرة تستغرقهم بجمالها، فأقاموا مينات موزعة على الربى والسفوح الممتدة من مرتفع الحمراء مزجوا فيها السواقي والنوافير والجداول بالعقود والأقواس، وخلطوا التوريقات الحية بالتوريقات والتواشيح الجصية الملونة التي تغطي بنيقات العقود وتكسو شبكات البوائك، وكل شيء فيها بسيط في مظهره قوي في تأثيره في النفس، فزخارف قاعاتها وتوزيع منظراتها ونوافذها، وإحاطتها بنطاق طبيعي خالص يهيئ للمرء أن يحس بنشوة جمالية لا نظير لها.

وقد أضفى الفنان على كل ذلك ألواناً زاهية من خضرة الأدواح الملتفة ونضارة الأزهار، كما كسا جدران القاعات بغلائل رقيقة ملونة من الزخارف منها الأرز الزليجية التي تتعدد فيها الرسوم الهندسية، ومنها الشبكات الجصية التي تكسو الأجزاء العليا، وتتداخل مع الحنايا المقربصة بزخارفها المذهبة، وكتابتها الموشحة بالتوريق والتشجير.

ولذلك يؤكد الباحث عبد العزيز سالم على براعة الفنان المسلم وتجلّي قدرته الإبداعية في العمارة الأندلسية حيث يقول: «لقد بلغ فنانو غرناطة الذروة في تطوير فن العمارة الإسلامية بالأندلس والغاية في السمو به إلى درجة من التأنق الذي يصل بالناظر إلى أقصى درجات الانتشاء وتخدير المشاعر، فسخروا الزخرفة التي افتتنوا بها في التعبير عن فكرة الاتزان في البناء، وفي إبراز دوره النفعي الذي يقوم به عن طريق تجزيئهم للمسطحات الكبرى إلى تقاسيم، حشدوا في كل منها ما يتلاءم وطبيعته، كما عرفوا كيف يجعلون من البناء الجامد تحفة فنية تقيد الألحاظ في كل جوانبها، وتحبس العيون عن الترقي عن جزء منها قبل أن تستكمل متعتها من جمالها وروعته»(١٤).

ومن هنا يتبين لنا ذلك الغبن في الحكم على كثير من الفنون الإسلامية على أنها مجرد حرف وصناعات، فقد نظر المشتغلون بالعمارة والفنون الإسلامية، خاصة منهم غير المهتمين بالأبعاد الجمالية، إليها على أنها حرف وصناعات آخذين في ذلك بمجموعة من الأفكار المعروفة والمتداولة، عن طريقة إعداد الفنان في العصور الإسلامية، حيث كان الفنان أو الصانع المشهور، يقوم بتدريب مجموعة من الأطفال والصبيان في مجال تخصصه (منشآت معمارية أو فنون صغرى) وكان هؤلاء يكلفون ببعض الواجبات حتى يصلوا إلى مرحلة يستطيعون فيها القيام بأعمال فنية كاملة.

ومن هنا ينفي أصحاب هذا النظرة الإبداع عن الفن الإسلامي، ويعتبرون أن الفنان يتبع خطى أستاذه دون أن يحقق أي تغير مبدع، وهذا في رأي البعض هو السبب الأساس في غياب شخصية الفنان في العصور الإسلامية المختلفة، بدليل أنه لم يكن يهتم في معظم الأحيان بأن يترك

توقيعه على عمله الفني.

ولكننا نجد باحثاً معاصراً من المهتمين بالعمارة الإسلامية(١٥)، يؤكد منذ البداية على أنه لا يمكن تصور فنان في أي عمل حقيقي يكون مسلوب الإرادة ملغي العقل، لا حرية له، ولا اختيار، فالقول بانعدام فردية العمل الفني يؤدي حتما إلى نفي هذا الكم الهائل من الطرز الفنية الخاصة بكل عصر وبكل إقليم وبكل مجموعة من الفنانين، بل ولكل فنان على حدة، من جهة أخرى نحن لا نبالغ في تضخيم دور إرادة الفنان، ولا نستطيع القول إنه كان يتمتع في كل العصور الإسلامية بحرية مطلقة تسمح له بالتعبير عن إبداعاته الفنية، والحق في هذا المجال أن ثمة معطيات تحيط بالفنان فتزيده تأكيداً لذاته من خلال العمل الفني أو لطمس هذه الذات واخفائها.

ونحن نرى أن إبداع الفنان المسلم لا شك أنه كان يتزايد مع مساحة الحرية الفكرية والثقافية المتاحة له، وهذا يختلف من عصر إلى عصر ومن دولة إلى أخرى، نعم إننا لا نستطيع القول بأن الفنان في العصور الإسلامية كان يمارس عملاً فردياً، لا يلتحم بنسيج الحياة الاجتماعية، كما أننا لا نستطيع أن نعتبر عمل الفنان في العصور الإسلامية مجرد صدى للمجتمع، فلم يكن الفن الإسلامي في كل عصوره ضرباً من ضروب الإنتاج الجماعي، حيث كان الفنان المسلم قادراً على صياغة وتنظيم أفكار إبداعية، تسبب الدهشة لمن يقتنيها أو يتذوقها أو من يراها حتى الآن.

ومن ناحية أخرى لسنا بحاجة إلى التأكيد ـ مع الباحث محمود إبراهيم حسن ـ على أن الفن الاسلامي لم يكن مجرد صنائع وحرف، بل هو فن مبدع قام به فنان قدير. ولا يمكن أن تغفل العين المتخصصة في الفن الإسلامي (أنا) الفنان التي لم تكن غائبة في عمارة المسجد، وفي شكل الكتابة العربية، أو حتى في الزخرفة الإسلامية، أو في اللوحات المرسومة على صحون الخزف، وفي صور المخطوطات، والنسيج والزجاج والمعادن فكلها تجسد روحاً من التفرد على الرغم من التشابه الظاهر.

ولا شك أن الفنانين قد شعروا بقيمة أعمالهم وأدركوا مدى حاجة رعاة الفنون إليهم فعاشوا حياة مختلفة عن غيرهم، وتقربوا من قصور رعاة الفن حتى إن البعض جعل سكنه داخلها، وترك لنا معظم هؤلاء الفنانين المبدعين أسماءهم على أعمالهم دون ألقاب في البداية، كما كانت الحال في العصور الأموية والعباسية والفاطمية، ثم كان يلحق توقيعه بذكر طبيعة الإبداع الذي قام به، بكلمات النقاش، والرسام، والدهان أو المعمار أو يكتفي بذكر كلمة «المعلم». وعامة تجنب الفنانون معظم الأحيان الإطراء، فكان يسبق اسمه بكلمة تدل على التواضع مثل «عمل العبد الفقير بهزاد» وغيرها.

وفي العصر الأموي نجح الفنان في هذه المرحلة في العمارة ربما أكثر من نجاحه في الفنون الصغرى. وقد ظهرت في هذه المرحلة مجموعة ضخمة من المنشآت مثل الجامع الأموي في دمشق، قبة الصخرة، بيت المقدس، المسجد الأقصى. واعتمد الفنان في مجال الفنون الصغرى على فكرة إخفاء موروثه، خلف وظيفة ما ينتجه فأصبحنا نرى أن معظم الأدوات المنتجة قد اقتصرت على شكلها الوظيفي أكثر من شكلها الإبداعي المعبر عن مهارة الفنان في الزخرفة والتزيين، حيث أصبح الخط العربي العنصر الزخرفي الرئيسي عليها، وتنتهي المرحلة الأموية دون أن يستقر الفن على شكل تظهر فيه أنا الفنان وبوضوح على الرغم من أنه نجح في إظهار خصوصية الفن أكثر من نجاحه في إظهار ذاتيته. أما في المرحلة العباسية، فقد تحررت منذ البداية من مجموعة من المتغيرات يحصرها الباحث د. محمود إبراهيم(١٦) فيما يلي:

أ ـ تغير رعاة الفن.

ب ـ تغير سياسة الدولة الداخلية.

ج ـ انتقال العاصمة من دمشق إلى بغداد.

فكان على الفنان أن يستوعب المتغيرات لخدمة القضايا الفنية الخاصة به هذا أولاً. ثم اعتبار هذه المرحلة كبداية الإبداع في الفن الإسلامي، إن ما ينتجه الفنان الآن هو غير مسبوق سواء أكان ذلك في مجال العمارة أو الفنون الصغرى، وبدأت أسماء الفنانين مثل مشمس ومفلح في مجال الرسوم الجدارية ويحيى بن محمد وابن يحيى الواسطي في مجال تصوير المخطوطات وغيرهم من الأسماء وفي زخرفة الخزف الصيني ظهر ابن خلدان، وصالح، ومحمد الصيني.. وغيرهم.

ويلاحظ هنا أن «الأنا» الخاصة بالفنان قد تبلورت في مجالين أحدهما طراز متميز من الفن لا تخطئه العين، ولا يمكن وصفه إلا بأنه فن إسلامي، والآخر ظهور أسماء لشخصيات فنية لها ذاتية واضحة في مجال تخصصها الفني. أما ظهور الدولة المستقلة عن الدولة العباسية، فكان سبباً رئيسياً في اتجاه الفنان نحو إشهار «الأنا» الخاصة به في مقابل الشكل العام الذي ظهر في عصر الدولة الأموية وأولى مراحل الدولة العباسية.

ولا يمكن مقارنة عدد توقيعات الفنانين الذين عاشوا في الفترة الفاطمية، بأي عصر سابق أو معاصر لها، فهو عصر يمثل مرحلة متقدمة في مجال الفن عبر الفنان فيها عن «أناه» بشكل لم يسبق له مثيل، حيث نجد أن العمارة الإسلامية أصبحت موضع إبداع واضح واختلاف في شكل كل منشأة من المنشآت الفاطمية، وينطبق الأمر نفسه على «أنا» الفنان في مجال الفنون الصغرى ـ على ما يذكر الباحث ـ مثل الرسم والتصوير وأصبح لدينا مدرسة تتألف من مجموعة

من الفنانين يوقع كل منهم على عمله الفني.

وقد تحدث عنهم وعن إسهاماتهم الفنية معظم المؤرخين، ومن أمثال هؤلاء الفنانين: الكتامي، وأبو تميم حيدرا، والبصريون، والمعلم، وبنو المعلم، والنازوك، وظهرت توقيعات الفنانين على أعمالهم المرسومة على الخزف الإسلامي في العصر الفاطمي منهم مسلم بن الدهان، جعفر المصري، الشريف أبو العشاق، ريحان كرم... وآخرون(١٧).

ومن المثير للدهشة بالنسبة لهذه الأسماء ارتباطها بأساليب فنية متميزة ظهرت منها الأنا الخاصة بكل فنان بوضوح عجزت عنه العصور السابقة، ثم لم تكن (أنا) الفنان تجد عباراتها في مجرد التوقيع بالاسم، بقدر ما كان هناك تغير جذري في الموضوع الزخرفي المطروح على المبدع الفني، فظهرت موضوعات لم تظهر من قبل مثل: التحطيب، والمصارعة، ومهارشة الديكة، هذا الإبداع لم يكن مجرد حوادث فردية أو طفرات وقتية، أو صرعات فنية، تظهر ثم تختفي، بل كان إبداعاً فنياً إسلامياً متواصلاً.

ومن هنا يؤكد الباحث محمود إبراهيم(١٨) على أن الأمر نفسه تكرر في العصر المملوكي الذي وصلنا من فنانيه أسماء الكثيرين في الهندسة المعمارية والفنون التطبيقية الأخرى، والجدير بالذكر أن المدن المملوكية أصبحت ميداناً مهماً لإبداعات المعماريين، وذلك من خلال التصاميم والبناء، التي تشهد بأسماء المعماريين المنقوشة عليها أو الوثائق الخاصة بها، مثل الطولوني وابنه محمد بن أحمد الطولوني المهندس الذي ذكره السخاوي في كتابه «الضوء اللامع» والسجيني الذي كانت براعته في مجال المساحة والهندسة لا تبارى.

وظهرت في غير «العمارة «أنا» الفنان بوضوح في الفنون الصغرى المختلفة سواء من خلال التميز في الأساليب الفنية أو ظهور الأسماء والتوقيعات على الأعمال الفنية. على الخزف أحمد الصياد، الشاعر، أحمد الأسيوطي، أولاد الفخوري المصريين. وتصوير المخطوطات أسماء أحمد بن علي المصري وابن البزاز، وشمس الدين الدهان(١٩).

وفي الزخرفة على المعادن ظهر لنا توقيع محمد بن سنقر البغدادي على كرسي عشاء من النحاس، عمل للسلطان الناصر محمد بن قلاوون عام ٧٢٨هـ. وتتضح من أعمال هذا الفنان أنه كان متفرداً للغاية في عمله، له شعور قوي بقيمته، بحيث إنه يوقع على عمله بالعبارة الآتية: (عمل العبد الفقير الراجي عفو ربه المعترف بذنبه، الأستاذ محمد بن سنقر البغدادي، وذلك في تاريخ سنة ثمانية وعشرين وسبعمائه في أيام مولانا الملك الناصر عز نصره)(٢٠).

واعتمد المعمار المسلم على شكل مدخل المسجد كوسيلة للإبهار على الرغم من اختلاف

أشكال مداخل المساجد باختلاف الزمان والمكان، لكنها اتفقت في عظمتها وجمالها، باعتبارها مقدمات لبيت الصلاة.

وتعتبر المداخل المملوكية من أروع ما ترك لنا المعمار المسلم الذي جعلها بمثابة لوحة فنية رسم فيها كل جزء بدقة وجمال، فقاعدة المدخل تكتنفها من كل جانب مصطبة من الحجر، ويعلو جانبي المدخل طرازان من الكتابة النسخية، ولهذين الطرازين وظيفة زخرفية مزدوجة، إذ إنهما بوقوعهما في نقطة مهمة من المجموع يربطان بين جانبي المدخل وواجهته البارزة، كما يربطان بين إطار الباب والإطار الخارجي للواجهة. ويتوج فتحة الباب عتبة من الحجر تتعاشق سنجاته فيما بينها تعاشقاً هندسياً رائعاً يولد الإحساس بمتانة البناء، كما أن السنجات المعشقة، وهي من بين الموضوعات التي تتجلى فيها عبقرية المعمار المسلم وأصالته في إبهار المشاهد، وذلك بتنويع أشكالها، تنويعاً يشهد لها بالأصالة والابتكار.

ومن مظاهر الإبهار في عمارة مدخل المسجد الإسلامي حشد العناصر المعمارية والزخرفية السابقة إلى جوار بعضها بعضاً، بحيث جعل المعمار من الصعب بمكان انتزاع عنصر من هذه العناصر، وإبداله بعنصر آخر، إذ يحدث تشويه للمجموع المتناسق وإفساد لجمال التكوين (٢٢).

وقد واجه المعمار المسلم مشكلة الجمع بين بساطة المسجد والفخامة التي لا غنى عنها لمساجد جامعة في عواصم كبرى، وعرف كيف يحل المعادلة، فوجهوا همهم إلى التضخيم والتوسعة والمتانة في الأجزاء الدائمة الاستعمال من بيت الصلاة والصحن، وجعلوا الزينة والتجميل في غير متناول اليد، وحرصوا مع ذلك على أن يكون ذلك في حدود ضعيفة وعلى نحو يحفظ على المسجد وقاره.

وكان عليهم أن يراعوا أن يكون كل ما في المسجد متيناً يحتمل الاستعمال المستمر، بل يحتمل سوء الاستعمال والإهمال الذي لا مفر منه ما دام المسجد ملك الجماعة، ولا يضع المعماري في المسجد شيئاً منقولاً، يمكن أن يتحطم أو يطمع فيه جاهل. مثل الأثاث الزخرفي وحلية الجدران، فالنوافذ المعدنية وزجاجها الملون عالية. أي أن المعماريين جعلوا الزينة والابتكار في الشكل دون الروح، أما التفنن والتأنق والابتكار فقد اقتصرت على العناصر الثانوية من قباب ومآذن وعقود وبوابات وحدائق ونافورات(٢٣).

وإذا انتقلنا إلى الزخرفة بحد ذاتها نجد أن الفنان المسلم قد اعتمد عليها كوسيلة لإبهار المشاهد بشكل قوي يتضح من النماذج الأولى التي وصلتنا مثل زخرفة الجامع الأموي وقبة الصخرة، فقد غطى الفنان داخل المبنيين بالفسيفساء بشكل ربما لم يتكرر في أي مبنى إسلامي

آخر، واستجابت الصخرة كمادة وأسلوب مع الهدف الذي أراده الفنان منها، فإذا كانت عمارة الجامع الأموي وقبة الصخرة قد جاءت لتعبر عن شكل من أشكال التحول الحضاري أو الانتصار الحضاري، فإن زخارف الفسيفساء في داخل هذه المباني جاءت لترسخ هذه الفكرة. من هنا فإن الغرض الأساسي منها، يبدو وكأنه المشاهد، والإعلان عن انتصار هذه الدولة الجديدة، وفي شكل فرح وابتهاج من خلال تكوينات معمارية وزخرفية وألوان واستعمال مواد ثمينة والإسراف في التذهيب.

على أن فسيفساء الجامع الأموي ـ كما يذهب إلى ذلك د. محمود إبراهيم(٢٤) ـ اختلفت عن فسيفساء قبة الصخرة، في احتوائها رسم بيوت أشبه بالقصور والقلاع ورسوماً لا حصر لها من الأشجار حتى إن بعض مؤرخي الفن رأى فيها تصويراً رمزياً عند المسلمين، ومنهم من قال إنها مدينة دمشق نفسها ونهرها بردى، ومنهم من قال إنها رمز لمدينة الإسلام النموذجية. إلا أن جميع هذه التفسيرات تبدو قلقة لعدم توافر البراهين الكافية، وذلك لبعد هذه الرسوم عن الواقع جملة وتفصيلا، فلا أشكال العمائر تشير إلى التقاليد العمرانية المعروفة في بلاد الشام، ولا في أماكن أخرى، مما يدل على أن الفنان أرادها زخرفة إبهارية، تتجلى فيها بداية الانطلاق نحو الإبداع في الفن الزخرفي عند المسلمين.

ويرى الباحث أنه لم تكن الفسيفساء الوسيلة الوحيدة للإبهار في الزخرفة، بل استعمال الفنان المسلم الجدارية (الفريسكو) والتي عبر من خلالها وبطريقة مباشرة خاصة في العمائر المدنية من قصور واستراحات عن أن العالم كله اصبح تحت درع الخلفاء وأنه قد دخل في دار الإسلام. ويتضح هذا من الصور المرسومة في قصر عمرة والتي تعبر عن طاعة ملوك الأرض للخليفة الأموي. بالإضافة إلى رسوم تعكس حالة من الثراء الشديد، تتمثل في عرض كل تسليات البلاط الأموي وبعده البلاط العباسي، كما تظهر في بقايا الجدران التي وصلت إلينا من العصر العباسي بسامراء.

وهكذا لو تصفحنا كل أنواع الفنون الإسلامية سواء منها الفنون الجميلة المتجلية في العمارة أو الخط أو الأرابيسك، أو الفنون التطبيقية لوجدنا أن الفنان المسلم يضفي ويضيف إلى ما يصنعه من أدوات نفعية لمسات جمالية وفنية تعبر عن الذوق الجمالي للإنسان، وعن قدرته على إدراك الجمال والتعبير عنه، حتى لو كان شيئاً بسيطاً يستخدمه خلال حياته اليومية الجارية.

ويظهر ذلك بشكل مباشر فيما أبدعه الإنسان المسلم من وحدات زخرفية، وأشكال فنية يزين بها جدران البيوت من الداخل والخارج، أو تزيين أدوات العمل والأدوات المنزلية من

أواني الطعام أو صواني النحاس. أو قطع الأثاث، وكذلك الأزياء الشعبية وفنون تطريزها، وقطع النسيج الملونة والزخرفة بوحدات هندسية، أو وحدات مستلهمة من الطبيعة الشائعة في بيئته، من أشجار ونخيل وزهور وسنابل قمح أو طيور وحيوانات أليفة أو غير أليفة من خيل وجمال وغزلان أو أسود ونمور إلى غير ذلك مما تزخر به مجالات الطبيعة من كائنات أو الكون من جبال وأنهار وأسماك وشمس وقمر ونجوم يستلهمها في إضفاء أشكال جمالية على ما قد يستخدمه من قطع وأدوات وآلات نفعية يستخدمها في العمل والحرب وفنون الفروسية إلى جانب ما يصنعه من أدوات الزينة والحلي بما تتميز به من قيمة فنية بجانب قيمتها المادية كمعادن نفيسة وأحجار كريمة، يعبر بها عما يراه ويعتقده أو يتخيله من أساطير حول هذه الأحجار وتلك المعادن، وما يتلألأ أمام عينيه من نجوم وكواكب.

وعبر عن كل ذلك بسهولة ويسر، تفوق قدرات الفنان الفرد في التعبير عنها لما تحمله من أشكال التعبير من رموز ودلالات، ومن المعروف أن عين الإنسان تصل إلى أبعد مما تصل إليه يداه «والرؤية البصرية أشمل وأكبر من المعرفة الحسية باللمس»(٢٥).

ولكن إذا كانت مقولات الحكم الجمالي هي الرقة والتناسق، اللتين تضمان قيماً أخرى كالنعومة والطلاوة والوقع اللطيف والصفاء والصقل والمتانة، فهل هناك من دليل يرينا كيف أحس المشاهد المسلم بذلك العنصر الأساس من التناسق الداخلي؟

على الرغم من صعوبة العثور على شواهد تتيح إصدار حكم في هذا الموضوع، فإن المسلمين ـ كما لاحظ ذلك بحق مستشرق معاصر(٢٦) ـ توصلوا إلى هذا الإحساس على مستويات متعددة.

ففي المستوى الأول: (الذي قد يعده الميتافيزيقي أدنى المستويات) نجد «الجاذبية الجمالية»، وفي هذا يقول جلال الدين الرومي (٦٧٢هـ ـ ١٣٧٣هـ): «كل ما كان جميلاً رائق الحسن فقد صنع من أجل الإحساس السليم الذي يدركه ويتذوقه»(٢٧). لأن الأمر هنا كما يقول الغزالي: «كل ما إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك»(٢٨). وهذه الناحية من الجمال والتناسق، هي الدافع الذي أدى أصلاً إلى صنع العمل الفني الذي جعل مثل هذا العمل موضع إقبال المشترين له عندما يتم صنعه. ولا زال هذا إلى اليوم هو أساس جاذبية العمل عند الذواقة.

وعلى المستوى الثاني نجد أن التصميم ـ كما يذكر إتنجهاوزن ـ يلبي حاجة نفسية، فهو يخاطب الحساسية الإنسانية التي يزعجها ما يحيط بها من المناظر الطبيعية التي لم تمسها يد التهذيب، والمشاهد المفزعة، وأحياناً المعالم التي تبدو لرائيها كهيئات الأشباح والتي لا ترتاح إلى

المشاهد غير الجذابة في شوارع القرى والمدن المتداخلة ذات الالتواءات والمنعطفات.

فيكون الرد على ذلك هو التناسق الشكلي الخطي الذي تكون خطوطه مستقيمة في حالة الأعمال المعمارية والحدائق. ثم يزداد جمالاً بغنائه بالألوان التي تعتبر دواء شافياً من الملل والرتابة الشاملة المنبعثة عن امتداد الرمل أو الصخر في كل مكان(٢٩).

ويتبين صدق ما يذهب إليه الباحث بحق من مدى الحاجة إلى رؤية الألوان، في ذلك القدر العظيم من الخزف الغني بالطلاء الميناثي ذي الريق المعدني، كما يتجلى في صورة أدعى إلى الدهشة في التغطية المعمارية للجدران بأشكال شتى، كما نرى في الآجر الإيراني والفسيفساء القيشاني، والقطع الفنية المنحوتة من الطين المحروق في وسط آسيا، وكذلك في كسوة الجدران بالرخام المتعدد الألوان في مصر والشام، وفي استخدام الزليج (مربعات القيشاني الملونة) في الأندلس والمغرب.

وإذا كانت هذه الأمثلة التي ذكرها الباحث تدخل في نطاق الجهود الخاصة التي تبذل من أجل تمجيد جماعة أو أمير، فإن نفس الشغف بالألوان يتجلى بوضوح في الأعمال التي كانت تصنع لاستمتاع الأفراد، بل تتجلى أيضاً في أشياء أخرى مثل تسفير الكتب بالجلد، وبخاصة تلك التي عملت في القرن الثامن والتاسع والعاشر للهجرة، في مصر والشام وإيران وتركيا، أو في المصنوعات من النحاس الأصفر أو البرونز المطعم بالنحاس والمكفتة بالفضة ومموهة بالذهب وملونة بالمينا السوداء (النيل Niello).

كل هذه المجهودات الفنية الرائعة التي قام بها الفنان المسلم كانت من أجل تحقيق انسجام وتكامل مع الكون والطبيعة، من أجل تجاوزها والعلو عليها وإدراك ما وراءها حدسياً. ولذلك لم يكن الفنان المسلم في صراع مع الطبيعة، بل كانت في نظره من خلق الله وبديع صنعه، ولذلك فقد اتخذها سبيلاً ومعراجاً للوصول إلى الله تعالى.

الهوامش

١ ـ سورة القيامة آية ٤.
٢ ـ سورة النجم آية ٣٩.
٣ ـ د. عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب الهيئة العامة لقصور الثقافة ط ٢، ١٩٩٧م.
٤ ـ راجع هـ.د. جن H.D. Gunn في .Anthroplogy and Art "Manand cultures" London 1960
٥ ـ د. عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ص ١٦، ١٧.
٦ ـ د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ٥١، ٥٢ مكتبة مصر.
٧ ـ د، ثروت عكاشة: رينيه ويج فيلسوف الجمال ص ١٨٠، عالم الفكر ج ٥ العدد ٤ عام ١٩٧٥م.
٨ ـ التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج ١، ص ١١٣، ط ٢، الجزائر عام ١٩٩٢م.
٩ ـ السابق ج ٢ ص ١٤٥.
١٠ ـ السابق ج ٢ ص ١٣٤.
١١ ـ إتنجهاوزن: «الغزالي والجمال» مقال نشر في مجلة «فكر وفن» في العدد الذي نشر تكريماً لذكرى أنانداك كومار اسوامي ص ١٦٠، ١٦١ لندن عام ١٩٤٧م.
١٢ ـ السيد عبدالعزيز سالم: العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها مجلة عالم الفكر ج ٨ العدد ١ ابريل عام ١٩٧٧م.
١٣ ـ السيد عبدالعزيز سالم: المساجد والقصور في الأندلس ص ١١٤.
١٤ ـ السيد عبدالعزيز سالم: العمارة الإسلامية ص ١٠٤.
١٥ ـ د. محمود إبراهيم حسين: الأنا الفاعلة في الفن والعمارة الإسلامية ص ١٩٤، المجلة العربية للعلوم الإسلامية العدد ٥٢ الكويت عام ١٩٩٥م.
١٦ ـ السابق ص ١٩٥، ١٩٧.
١٧ ـ د. محمود إبراهيم حسن: موسوعة الفنانين المسلمين ج ١ ص ٤٢.
١٨ ـ د. محمود إبراهيم حسن: الأنا الفاعلة في الفن والعمارة الإسلامية ص ١٩٨، ١٩٩.
١٩ ـ أحمد تيمور باشا: المهندسون في العصر الإسلامي ص ٦٨ ـ ٧٣ القاهرة عام ١٩٧٩م.
٢٠ ـ د. محمود إبراهيم حسن: الأنا الفاعلة ص ١٩٩، ٢٠٠.
٢١ ـ د، حسين مؤنس: المساجد، عالم المعرفة، العدد ٣٧ ص ١٢٢ الكويت عام ١٩٨١م.
٢٢ ـ د. محمود إبراهيم حسن: الإبهار في العمارة الإسلامية ص ٣١٣ المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد ٥٦ الكويت ١٩٩٦م.
٢٣ ـ د. حسين مؤنس: المساجد ص ١٢٥، ١٢٦.
٢٤ ـ د. محمود إبراهيم حسن: الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ص ٣١٣، ٣١٤.
٢٥ ـ titus Burckhard, Art of Islam, England 1970.
وانظر صفوت كمال: المأثورات الشعبية والإبداع الفني الجمالي ص ٢٣٩، ٢٤٠ عالم الفكر ج ٢٤ العدد ١ الكويت عام ١٩٩٥م.
٢٦ ـ إتنجهاوزن: تراث الإسلام ج ٢ ص ٤٢٣ ط ٢ الكويت مايو عام ١٩٨٨م.

٢٧ ـ مقتبسة من ديوان «مثنوي» نشر مع ترجمة إنجليزية رينولد. أ. نيكلسون سلسلة جب التذكارية في لندن عام ١٩٢٥م، أما الترجمة العربية د. محمد عبدالسلام الحفاظ ج ١ ص ٥٤٢ بيروت عام ١٩٦١م.
٢٨ ـ الغزالي: إحياء علوم الدين ج ٤ ص ٢٩٦ الحلبي ـ القاهرة.
٢٩ ـ د. عماد الدين خليل: شيء عن الموقف الجمالي في الإسلام، مجلة العربي العدد ٢٣٨ سبتمبر الكويت عام ١٩٧٨م.

الفصل الثاني

الجميل والنافع في الفنون الإسلامية

الجميل والنافع في الفنون الإسلامية

ولد الفن من العمل ولم ينفصل عنه في يوم من الأيام، فالفن مهارة وقدرة وهبتهما الطبيعة للإنسان، فعوضته عن غبنها له في القدرات الأخرى التي تفوّق فيها الحيوان عليه، وتطور «الجميل» من «النافع»، ولم يتناقض معه عبر تاريخ الفن والإنسان.

فالعمل حتى في أكثر عصور ما قبل التاريخ بدائية، عندما كان النشاط العملي موجها إلى الوفاء بالحاجات الضرورية المباشرة للحياة، نوع من الإبداع، فلقد كان الإنسان يرى ـ بصورة غامضة ـ فيما يصنعه لوناً من السيطرة على مادته ولوناً من الشعور المبهم بتحقيق الذات عن طريق أوليّ للخلق والإبداع والتشكيل.

غير أن هذا كان شعوراً مبكراً بفرحة «الصنع» والقدرة على التحويل، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسد في أعمال فنية مستقلة، إنما بدأ الفن في وجوده المتميز عندما صار العمل «إنسانياً» أي عندما صار خاضعاً لأهداف إنسانية واعية. فهنا تحول تاريخ الإنسان من أن يكون «تاريخاً بيولوجياً» إلى أن يكون «تاريخاً اجتماعياً» متبدياً في أشكال ثقافية من بينها الفن.

كذلك فإن العمل قد صاحبته المعاناة الجمالية، وتطور معه الشعور الجمالي لدى البشر، وهو الذي طوره وأغناه. ولكن هذا الشعور كان بسيطاً بدائياً، عندما كان العمل متوجها فحسب إلى إرضاء الحاجات المعيشية والبيولوجية القريبة. فلما تطور العمل إلى صورته الإنسانية الواعية الهادفة ونشأت معه حاجات إنسانية جديدة تحول ذلك الشعور الجمالي البدائي إلى «متعة روحية».

وارتباط المتعة الروحية بالحاجة الإنسانية يجعل الجميل يتضمن بالضرورة النافع ولا يتناقض

معه، إذ يرى الإنسان هنا، أن ما صنعه يحقق نفعاً مباشراً ويلبي حاجة عملية قائمة، كما يرى فيه في نفس الوقت قدرته على الخلق وطاقته على الإبداع(١).

وعلى هذا فهم القدماء الفن، إذ لم تكن الفنون الجميلة عندهم منفصلة عن الفنون النافعة المفيدة، بل يفهم الفن كذلك اليوم، إذ أصبح يتضمن معاني الصنعة والمهارة. وقديما ذكر أفلاطون أسطورة «برومثيوس»(٢) التي روى فيها أن آلهة اليونان عندما شرعت في توزيع الهبات على المخلوقات زودت جنس الحيوان بأسلحة تحميه من قسوة الطبيعة، أما الإنسان فقد بقي أعزل إلى أن رق له قلب الإله «برومثيوس» صديق البشر، فأقدم على مغامرة جريئة، سرق من الآلهة قبساً من النار وأهداه إلى الإنسان فعلمه الفنون.

لكن هذا لا يعني أن الجمال الموجود في الطبيعة هو إحساس للفنان ذاتي، فالخصائص الجمالية في الطبيعة تتبدى وجوداً حقاً، أي وجوداً مستقلاً عن إدراك البشر لها ووعيهم بها. إن هذه الخصائص ليست صناعة بشرية، كما أنها ليست رغبات ذاتية، إنما يعي البشر منها بقدر تطورهم التكتيكي والعلمي والفكري والروحي والجمالي.

كذلك فإن الجمال في المجتمع موضوعي، غير أنه ليس مصنوعاً جاهزاً للبشر، وإنما هو من صنعهم ومن خلقهم، يتبدى في حياتهم الروحية والفنية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية وهو ثمرة لمستوى تطورهم الفكري ولعلاقاتهم الاجتماعية، والعلاقة بين الجمال في الطبيعة والجمال في المجتمع لا تقل موضوعية عن موضوعية كل منهما(٣).

وأساس هذه العلاقة أن الجمال في الطبيعة كان قائماً قبل بروز الإنسان العاقل ونضج حساسيته الجمالية، لكن هذا البروز كان ـ في آن واحد ـ انتقالة مهمة في تطور الجمال في الطبيعة وبداية لنشأة الجمال في المجتمع.

بدأ البشر يتعرفون على الجمال في الطبيعة، وبدأوا ـ في ذات الوقت ـ يبدعون مادياً وروحياً، جمالاً على نهج قوانينها وعلى حسب تطورهم الفكري والاجتماعي. هنا أصبح التعرف الجمالي يتصل بعناصر جمالية مادية وروحية، كذلك، فإنه ـ التعرف الجمالي ـ لم يكن عملية بيولوجية وإنما كان عملية اجتماعية تنهض على وعي البشر وحواسهم المدركة والذائقة. لقد أصبح (الواقع) ثرياً بعناصره الجمالية، وأصبح يبدي من هذه العناصر بقدر تقدم البشر في علاقاتهم بالطبيعة وفي علاقاتهم الاجتماعية(٤).

ودراسة الفن في المجتمعات البدائية تبين لنا ارتباط الفنون الجميلة بالعمل اليومي والنشاط الجماعي عند الإنسان منذ أقدم العصور. ففنون الغناء والرقص قد تطورت من الأعمال

الجماعية ومن الطقوس الدينية. فكان فن النحت مرتبطاً بالعمارة. وكانت التماثيل في بادئ الأمر مكملة لأعمدة المباني كما تشاهد في آثار قدماء المصريين اليوم(٥).

ويكاد يجمع أكثر الفلاسفة القدماء على تأكيد الصلة بين الفنون الجميلة والفنون النافعة. فسقراط شيخ الفلاسفة ومعلم اليونان، الذي عاصر أزهى عصور الفن اليوناني الكلاسيكي لم يكن يفرق بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة، فالفنون على كافة أنواعها ينبغي في رأيه أن تحقق للإنسان نفعاً ما أو خيراً معيناً. وسيرة سقراط تفسر لنا هذا الرأي، فكثيراً ما وصف الشعراء بأنهم لا يعقلون ما يقولون، وكثيراً ما لام المثالين والرسامين على أنهم يكتفون بتحقيق الجمال الظاهري ولا يتعمقون عند التعبير عن الجمال الباطني وتوضيح معالم الخير.

ولذلك أخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الغائية، وبات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان والرائع في الفن ما كان نافعاً، وإن موقع حسن الشيء من الروعة ما تناسب غاياته مع غاية النفع الذي يصيب الإنسان، في حين أن القبيح والرديء هما ما لا جدوى منهما ولا نفع.

ففي حديثه مع تلميذه «أرستيب» يرى سقراط أن كل شيء ذا فائدة هو رائع جميل «فالسلة نحمل فيها الأشياء هي رائعة، والدرع والترس، رغم ما فيهما من تناسب أجزاء في جمال الصنع، هما قبيحان، إذا كانت الغاية منهما ضرر الإنسان»(٦). وأكد أفلاطون هذا الرأي الذي كان يفهم الفن على أنه وسيلة من وسائل رقي الحياة الاجتماعية والذي رأى فيه أداة تهذيب النفس البشرية، والجمال عنده مرتبط كل الارتباط بمعاني الخير. ولم يحدث أن استقل الفن يوماً من الأيام عن هذه الوظيفة التي تجعله في خدمة الحياة الاجتماعية والارتقاء بالطبيعة الإنسانية . ولكن ظهرت نظريات في الفلسفة والنقد تغلب الأثر السيكولوجي للفن على الوظيفة الاجتماعية. وكان وراء نشأة هذه النظريات الجديدة للفن تطورات لم يشهدها تاريخ الفن في أقدم العصور.

فمنذ أقدم العصور ـ كما تذهب إلى ذلك الدكتورة أميرة مطر(٧) ـ وحين كان الفن مرتبطاً بخدمة المجتمع والدين سادت النظرية الاجتماعية، إذ لم يكن هدف الفنان متجهاً إلى التأثير في شعور الفرد، وإنما كان هدفه الأول هو التأثير في الجماعة لتحقيق أهدافها وتأكيد مثلها العليا.

أما النظرية السيكولوجية فلم تتبلور إلا بعد أن بدأ الفنان يخاطب الفرد، أي بعد أن أصبح للفرد مكانة في المجتمع وبعد أن أصبح الفنان بدوره حراً في التعبير عن مشاعره الذاتية وأفكاره الخاصة. ولم يكن هذا التطور ليتم في تاريخ الفن إلا بعد أن تهيأت ظروف الحضارة وتطور المجتمع البشري فعرف الفنان تخصصه واستقل به، وكان المجتمع اليوناني في القرن الخامس ق.م

أسبق المجتمعات وأسرعها نحو النضج الفكري. فوعى الفلاسفة هذه الثورة الجديدة في تاريخ الفن وأعلن طائفة منهم أن ليس للفن من غاية أبعد من إحداث البهجة والسرور في نفس الإنسان. وبمعنى آخر أصبح الجمال أوضح في الصورة الفنية التي تخاطب الإحساس المباشر في الفرد والتي تتجلى فيها مقدرة الفنان وبراعته. وكذلك أصبح للفنان مجاله الخاص ولم يعد يستهدف من عمله الفني إلا أن يثير في السامع أو الناظر البهجة الخالصة.

وهذه النظرة التي تفصل بين الجميل والنافع نجدها تسود في الاتجاهات الفنية الحديثة، فبينما ارتبط مفهوم المنفعة والغائية بالجمال عند اليونان قديماً، نجد اليوم موقف علم الجمال من هذه الأمور موقفاً يختلف تماماً، ويرفض الأخذ بمثل هذه المبادئ، إذ الشيء الجميل ليس بالضرورة نافعاً، كما يريد سقراط، بل قد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذي تعارف عليه الناس، على نحو ما نراه عند أتباع مدرسة الفن للفن، فلا يجوز أن نصف الأثر بالقبح إذا تعارض مع مفهوم الخير والنفع الماديين .

فالعنف في الموسيقى الحديثة إذا أثار توتراً في الأعصاب، واللون القاتم إذا خلق انطباعاً حالكاً، لا يمكن أن ننعتهما ـ في نظر هؤلاء الناس ـ بالقبح، كما أن الخلط بين النافع والجميل لا يجوز في هذا المقام، فليس النافع جميلاً دائماً، كما أن الجميل ليس بالضرورة نافعاً، فكم من أعشاب وأزهار برية، رغم ما بها من ضرر، بل قد تكون سامة ومميتة للإنسان والحيوان، فهي على الرغم من ذلك جميلة رائعة، والحية الرقطاء ذات الجلد المبقع الجميل هي خطرة ومميتة(٨).

وتبعاً لذلك فإن أصحاب هذه النزعة من المحدثين يرون أنه لا يمكن أن يتولد الفن إلا حين تدع هموم الحياة ومطالب المعيشة متسعاً من الوقت لظهور «الحلم» وللتفكير في شيء آخر غير ضرورات الحياة المادية النفعية. ومعنى هـذا أن الفن نشاط، يجعل للمتعة الفنية صبغة «النزاهة الخالصة» التي لا تشوبها شائبة من أغراض أو نفعية أو مصلحة.

وربما كان هذا أيضا هو المعنى الذي قصد إليه المفكر الألماني «لانج» Lange حينما عرف الفن بقوله: «إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه وغيره بلذة قائمة على الوهم illusion دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة».

أو كما يقول الفيلسوف الإنجليزي سلي Sully: «إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء أو إحداث فعل عابر سريع الزوال، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة المستمعين من جهة أخرى، بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية»(٩).

ولكننا أيضا لا نعدم أن نجد بين المحدثين في علم الجمال من يقولون بأن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستيطيقية، وأنه قد يكون ثمة (جمال) في المنفعة الخالصة أو التكيف المحض الذي بمقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقا كاملا، دون أي إسراف أو مبالغة أو إغراق.

وهذا ما سيقرره - على وجه الخصوص - عالم الجمال الفرنسي المشهور «إيتان سوريو»(١٠) حيث يقول إنه ليس في وسعنا أن نعد «الجمال» خاصة مميزة للعمل الفني، كما أنه ليس في وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال»(١١).

ولكن الغلبة في العصر الحديث كانت لأصحاب الاتجاه الذي يؤمن بأن الأثر الفني - أيا كان نوعه - إنما يصدر عن تجربة خيالية أو حدسية تلتمس لذاتها ولا تهدف لغاية من ورائها، اللهم إلا ما في التجربة ذاتها من جمال أو لذة أو جدة. وعلى حد قول «وولتر باتر»: «ليست الغاية في الأثر الفني هي ممارسة التجربة، بل التجربة ذاتها». وتجلى هذا في مدرسة الفن للفن.

وواضح أن أصحاب هذه النظرة لا يعنون في التجربة الشعرية أو الأدبية أو الفنية إلا بقيمتها الجمالية والفنية وحدهما، والفن عند هؤلاء ليس وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة بقدر ما هو وسيلة لخلق صور وأخيلة واحساسات تبعث على اللذة وتنشر الجمال للجمال وحده.

أما ما في العمل الفني من نشاط آخر عقلي أو اجتماعي، أو فلسفي أو أخلاقي، فليس له قيمة في ذاته. وفي هذه الحالة لا تتوقف قيمة العمل على ما فيه من خير خلقي أو اجتماعي أو فلسفي، ولا يتوقف معيار صدقه على أي شيء يقع خارج العمل الفني نفسه.

وواضح أن أصحاب هذه النظرة لمفهوم الأثر الفني وطبيعته ووظيفته قد تورطوا في خطأ جوهري، فهم بهذا الاتجاه إنما يعزلون مادة الفن عن صورته، ولا يلقون بالاً لكل ما يتضمنه الفن من أمور تتعلق بالمجتمع والأخلاق وسائر مقومات الحياة الفكرية العميقة، وما يتصل بالحياة الإنسانية من مشاكل هي في الحقيقة من صميم تفكير الفنان.. وإذا زعمنا أن ليس في دولة الفن إلا عبادة الجمال، وأن الجمال وحده هو غاية الغايات في دولة مستقلة ذات سيادة، فقد حجزنا الفن عن ممارسة الحياة، بل قد جعلنا الحياة شيئا ساذجا لا يستحق أن يعاش(١٢).

ولكن هذه الأحادية في النظر التي ينقسم فيها الفكر الغربي في رؤيته للفن وتجسيده للجمال غير موجودة في النشاط الفني الإسلامي، بل هي ليست موضع تساؤل، وليست مثار استفهام حيث نجد دائماً توحداً كاملاً بين الجميل والنافع في الفن الإسلامي، وتمثل هذا واضحاً وجلياً في كل مجالات هذا الفن بدءاً من العمارة، كما تمثلت في المساجد والقصور والبنايات الإسلامية،

وانتهاء بفن الأرابيسك الذي هو فن إسلامي عربي خالص، ومروراً بالشعر والموسيقى والخط.

ومرجع هذا شمولية الرؤية الإسلامية للحياة، التي تنطبق على أبسط صورها كما تتمثل في الحياة اليومية للإنسان المسلم، وتستغرق أرقى وأعقد نشاطاتها في كل صور الإبداع والتكوين التي تنتج من بناء المسلم لحضارته وثقافته. فالثياب «للمنفعة المادية» و«للتجمل» كذلك.. ولقد قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم) لعمر بن الخطاب وقد رآه لبس ثوباً جديداً: «البس جديداً، وعش حميداً، ومت شهيداً، ويرزقك الله قرة عين في الدنيا والآخرة».

ولقد ميز الإسلام ما بين طلب الجمال، والاستمتاع به، عندما يحكمه الاقتصاد والاعتدال، وعندما يكون شكراً لأنعم واهب الجمال، وبين «الكبر» الذي نهى عنه الإسلام، وتوعد مقترفيه. فعندما قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم) في الحديث الذي يرويه ابن مسعود: «لا يدخل النار من كان في قلبه مثقال حبة من إيمان، ولا يدخل الجنة من في قلبه مثقال حبة من كبر».. عند ذلك قال رجل: «يا رسول الله، إني ليعجبني أن يكون ثوبي غسيلاً، ورأسي دهيناً، وشراك نعلي جديداً ــ وذكر أشياء حتى ذكر علاقة سوطه ــ أفمن الكبر ذلك يا رسول الله؟ فقال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): «لا! ذلك الجمال، إن الله جميل يُحب الجمال. ولكن الكبر من سفّه الحق وازدرى الناس!»(١٣).

وأيضاً فليس هذا الجمال هو «البغي» الذي نهى عنه الإسلام. ولقد سأل الصحابي مالك بن مرة الرهاوي، رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فقال: «يا رسول الله، قد قسم لي من الجمال ما ترى، فما أحب أحداً من الناس فضلني بشراكين فما فوقهما! أفليس ذلك هو البغي؟! فقال (صلى الله عليه وسلم): «لا! ليس ذلك هو البغي، ولكن البغي من بطر ــ أو قال: سفه الحق وغمط الناس»(١٤). فالحرص على التجمل إلى حد التنافس في الاتصاف بصفاته والجمع لمؤهلاته، ليس من «البغي» الذي ينهى عنه الإسلام.

وليست «المنفعة المادية» فقط هي غاية خلق الدنيا وتسخيرها للإنسان، إن «الجمال والزينة» كذلك منفعة محققة ولازمة، أيضاً، للإنسان!.. والبحار التي سخّرها خالقها للإنسان لا تقف منافعها عند المنافع المادية ــ اللحم الطري، وسبل الاتصال ــ وإنما ابتغاء «الحلية..والزينة.. والجمال»، أيضاً من منافعها.. «وهو الذي سخر البحر لتأكلوا منه لحماً طرياً وتستخرجوا منه حلية تلبسونها وترى الفلك مواخر فيه ولتبتغوا من فضله لعلكم تشكرون»(١٥). وعندما يشير الله سبحانه إلى بعض من نعمه وآياته.. نرى قرآنه الكريم يلفت النظر إلى ما أنزل من السماء من ماء تمتلئ به الأودية فيحيي الأرض ويزينـها للناظرين..

وإلى مـا يستخرجه الإنسان، بالنار، من حلي الزينة والجمال، المستخرجة من معادن الأرض ففي الزرع: طعام، وزينة، وفي الذهب والفضة: نقد، وحلية، وجمال يتجمل به الإنسان «أنزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها فاحتمل السيل زبداً رابياً ومما يوقدون عليه في النار ابتغاء حلية أو متاع زبد مثله، كذلك يضرب الله الحق والباطل، فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض، كذلك يضرب الله الأمثال»(١٦).إن هذا الجمال وتلك الزينة..هي آيات الله، أبدعها وبثها في هذا الكون، وأمر الإنسان أن ينظر فيها..إذن، فالنظر في الجمال، والاستقبال لآيات الزينة، وفتح قنوات الإحساس الإنساني على صنع الله هذا، هو امتثال لأمر الله سبحانه وتعالى «انظروا إلى ثمره وينعه» «أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها».

هذا النظر، في هذه الآيات، هو سبيل من سبل الاستدلال على وجود الله، وعلى كمال قدرته وبديع صنعته،.. وما تعطيل النظر في آيات الجمال هذه ـ باصطناع الخصومة بين الإسلام وبين جماليات الحياة ـ إلا تعطيل للدليل على وجود الصانع المبدع بهذه الآيات!

ولذلك يؤكد الباحث الدكتور محمد عمارة(١٧) أنه يستوي هذا التعطيل للنظر ـ بقمع أدواته وسد قنواته وإهمال ملكاته ـ «النظر» المجرد من «الإحساس» بآيات الجمال المودعة في هذه المخلوقات! فالذين لا يرون في المحيط الذي يعيشون فيه غير «المنافع المادية»، ولا ترى بصائرهم آيات الجمال في هذا المحيط، لا شك أنهم معنيون وموصوفون بقول الله سبحانه «لهم قلوب لا يفقهون بها، ولهم أعين لا يبصرون بها ولهم آذان لا يسمعون بها، أولئك كالأنعام بل هم أضل، أولئك هم الغافلون»(١٨).

كذلك فإن تنمية الإحساس الجمالي لدى الإنسان المؤمن هو تنمية للملكات والطاقات التي أنعم بها عليه الله. وفي ذلك الشكر لله الذي أنعم بها. وإن في استخدام هذه الملكات سبلاً للاستمتاع بما خلق الله في هذا الكون من آيات الزينة والجمال والشكر لله على نعمة خلقه لهذه الزينة ولهذا الجمال. ولكن هذا لا ينسينا الضوابط التي وضعها الإسلام للاستمتاع بالحياة وجمالها، ولقد كان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يرى أن الدنيا جميلة حلوة وأن جمالها لا يتم بغير العمل وفق شريعة التوحيد فقال عليه السلام: «إن الدنيا حلوة خضرة وأن الله استعملكم عليها فناظر كيف تعملون». من أجل هذا حذر عليه السلام المسلمين من أن يسلموا عقولهم ونفوسهم لحلاوة الدنيا وزخارفها.. لقد حذر عليه السلام من جمالها بغير أن يشوه هذا الجمال فقال: «أخوف ما أخاف عليكم مما يخرج لكم من زهرة الدنيا قالوا: وما زهرة الدنيا؟ قال: بركات الأرض». وقال: «فوالله ما أخشى عليكم الفقر وإنما أخشى عليكم أن

تبسط عليكم الدنيا كما بسطت على من قبلكم، فتنافسوها كما تنافسوها فتهلككم كما أهلكتهم».

ومن هنا فإن الزهد الذي جاء به القرآن مما لا يشوه وجه الحياة الجميل النبيل، فيه تضبط الأهواء بغير إرهاب أو إعنات يوهض النفس ويستذلها، فهو ضابط به تحكم الطاقات في حركتها فلا تندفع اندفاعاً أهوج حطوماً للنفس والمجتمع. والعقيدة في الأساس هي معيار به تقاس سرعة الطاقات وتقاس به درجة الأعمال ومدى أصالتها وصلاحيتها للنهوض بالإنسان المسلم وبالمجتمع والأمة. «وابتغ فيما أتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا وأحسن كما أحسن الله إليك ولا تبغ الفساد في الأرض إن الله لا يحب المفسدين»(١٩).

وحين قال الله تعالى وهو أصدق القائلين «والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون. ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون. وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس إن ربكم لرؤوف رحيم، والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة ويخلق ما لا تعلمون»(٢٠).

فإننا نجد كلمة «زينة» تكشف مدى العلاقة الوثيقة بين وحدة النفع والجمال، أيا كانت درجة الجمال، أو درجة النفع في الشيء، وقبل كلمة «زينة» كانت كلمة «جمال» بصريح لفظها في آية مستقلة «ولكم فيها جمال» وكان تقديم الخيل على البغال، والبغال على الحمير تأكيدا لما نقول وتمهيدا لما فهمنا. وفي بعض الحديث:«اطلبوا الحوائج عند حسان الوجوه»(٢١) وعلى هذا إذا أمكن للفنان أن يضيف وحدة النفع ولم يفعل فقد قصر أو قعد(٢٢).

ومن هنا وجدنا أنه لا تعارض بين الجميل والنافع في كل الفنون والآداب الإسلامية. ولا يستطيع أحد أن ينكر، أن الأدب كان عنصراً من عناصر هذه الحضارة الإسلامية المتوازنة الخالدة، التي تمتد أسبابها إلى السماء، وفق تصورات واضحة صحيحة، ولم يكن من باب المصادفة أن يكون فقهاء الإسلام وفلاسفته وعلماؤه وقواده من أكثر الناس اهتماماً وممارسة لفن الأدب شعراً ونثراً، نرى ذلك واضحاً عند ابن سينا والشافعي وابن المقفع والجاحظ وغيرهم من أعلام الفكر المسلمين عرباً وعجماً قديماً وحديثاً.

ولم يشغل الأقدمون أنفسهم كثيراً بفلسفة الأدب وتعريفه ومفهومه، ولقد حفل نخبة ضئيلة منهم بوضع بعض التعريفات الموجزة للأدب، وخاصة الشعر، ومن العجيب ـ كما يؤكد على ذلك د. نجيب الكيلاني(٢٣) ـ أن هذه النظرات ـ ولا أقول التعريفات ـ ضمت بصفة عامة ما جال وصال فيه النقاد ومؤرخو الأدب المحدثون.

ولقد وجدنا فئة منهم تهتم بنفعية الأدب اكثر من اهتمامها بمؤثراته الأخرى، بينما نجد فئة

ثانية تركز أساساً على النواحي الجمالية والتأثيرية، في حين أن فئة ثالثة جمعت بين المنفعة والجمالية، وهي المدرسة الوسط التي كانت لها الغلبة في الأدب العربي القديم، والتي نرى أنها معبرة عن الرؤية الإسلامية في فنون الأدب.

وفي معناها قال الجاحظ: «فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف صنع في القلب صنع الغيث في التربة الكريمة»(٢٤). والجاحظ في هذا لم يبتعد عما قصده «أوستن وارين» في كتابه «نظرية الأدب» حين قال: «حين يؤدي العمل الأدبي وظيفته تأدية ناجحة فإن نغمة الفائدة ونغمة المتعة لا يجوز أن تتعايشا فقط بل يجب أن تندمجا(٢٥).

وهذا أيضاً ما نجده في كل الفنون الإسلامية التي ربطت بين النافع والجميل، والتي عبرت دائماً عن تذوق الأمة وإحساسها الجمالي، فالعمارة مثلا ظلت دائماً في أيدي معماريين وعرفاء من صميم جمهور الناس، ممن ظلت شعلة الإيمان حية في قلوبهم، فظل المسجد دائماً مظهراً صادقاً من مظاهر الإيمان، وسواء وقفت في جامع قرطبة، أو تحت قبة مسجد بايزيد في الآستانة، فإنك تحس بالإسلام إحساساً قوياً شاملاً عميقاً ـ والمساجد، كانت مجالا للفنانين ـ وكذلك سائر العمائر الإسلامية ـ صوروا فيها أحاسيسهم وهي أحاسيس الأمة. وإن كان هذا لا ينسينا أن كثيراً ما يخضع عمل الفنان للطلب، وعليه فإن التغيرات التي تحدث في اتجاهات وأعمال الفنانين لا تتعلق فقط بالفنان، وإنما تعبر كذلك عن المشترين الجدد ورؤاهم الجمالية، وقد كان الأمراء والحكام والأثرياء هم أساس تمويل أعمال الفنانين، فوضعوا لذلك أنماطا معينة للتعبير عن حاجاتهم ورغباتهم وأفكارهم، وبالتالي كان الفنانون أقرب إلى الحرفيين، وهذا لا ينفي أيضا كونهم مبدعين، ولكنهم مبدعون ضمن شروط محددة .

نجد ذلك واضحاً في تراثنا الفني العربي والإسلامي، مع انتشار ورواج الطلب على نسخ القرآن الكريم وتذهيبه، وفي المخطوطات وازدهار فن الخط العربي سواء على صفحات الكتب والمجلدات أو على جدران المساجد والقصور، وكذلك مع ازدياد الطلب على فن حفر «الأرابيسك» على الخشب والمعادن لاستخدامه في المساجد والقصور.

ولكن في كل الأحوال نجد أن المنفعة تعانق الجمال في كل صور الفنون الإسلامية، فلم ينفصل تذوق الجمال فيها عن تحقيق كثير من الفوائد والمنافع والوظائف، فارتبط الجمال فيها بتحقيق نوع من الكمال والتمام مرتبطاً ارتباطاً وظيفياً بتحقيق الوظائف والغايات العملية في آن واحد. ولذلك لم يواجه الفن الإسلامي مشكلة الانفصال بين الشكل والمضمون أو الصورة

والمادة، كما نجد هذا الفن يقف في منتصف الطريق تماماً بين الإدراك الوجداني الحسي، والفهم العقلي المجرد. فهو يمتاز على الإدراك الحسي بأنه لا يرتبط بواقع الموضوع إلا مع ارتباطه بظاهره وشكله، وهو لا يريد أن يجعل من هذا الموضوع شيئاً وظيفياً له «منفعة» ما.

والذي يجب أن يراه فيه ليس واقعه المادي، ولا الفكرة المجردة في تعميمها الواسع، بل صورة محسوسة ونقية من حقيقة هذا الموضوع وجوهره، شيئاً «مثالياً» ينم عنه ويظهر فيه، فنجد الفن الإسلامي يرتبط فيه الحسي والمثالي ربطاً يحاول دائماً أن يكون عادلاً متسقاً، فجاءت أهدافه تأملية ذات صبغة نفعية، فهو جميل يحقق منافع وخيرات إنسانية .

وقد يتأثر الوجدان الإسلامي في كل الفنون العربية، بهذه الخاصية من كتابه المقدس المتعالي في إبداعه الفني الذي لا يضارع، وهو القرآن الكريم، الذي حين يستمع إلى تلاوته الإنسان المسلم تنتابه كل ألوان الوجدانات من البكاء، والغبطة، والدهشة، والخوف، والتضحية، والسعادة، والخشوع، والإحسان، وهو في كل ذلك متأثر بمعنى الآية وبفصاحتها على حد سواء، بمعناها الواقع وبفصاحتها التي تتمثل في التصورات والأخيلة والبناء اللغوي المعجز. وتكرار هذه التجربة عينها من آية إلى أخرى يفتح الوجدان، ويملؤه بالقوة الدافعة التي تدفع به إلى الاستمرار أو التكرار إلى ما لانهاية «وهنا يبدو الشكل والمضمون أو الصياغة والمعنى في وحدة كاملة يقود في النهاية إلى الوعي بعظمة الحقيقة الإلهية، إلى الوعي بلا نهائية الذات الإلهية، وبعدم إمكانية التعبير عنها، أي بتنزيهها» (٢٦).

ومن هنا صار الفن الإسلامي وسيلة حضارية جمعت الوجدان الإسلامي على الرغم من تباعد الأقطار الإسلامية، وتعدد أنظمتها السياسية بتعدد الأقطار والأمصار، وكان اتجاه الفن الإسلامي إلى المحافظة على انسجام نمطي عام، جعل هذا الفن وكأنه لغة مشتركة أوسع من جاذبية اللغة العربية نفسها، أو حتى الحروف العربية، ولم يكن يفوقه إلا الدين، ومن هنا جاء تأثيره الشامل على جماعة تسود الأمية أفرادها، وتتميز بالتقشف العام في حياتها، ولكنها مع ذلك حساسة انفعالياً، وهي جماعة تحاول دائماً أن تجد طريقها إلى الخلاص «من متاعب الدنيا» دون تدخل من قديس أو واسطة من كهنوت(٢٧).

الهوامش

١ـ د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ص ١٤ ط ٢ القاهرة عام ١٩٩٧م وانظر: مداخل إلى علم الجمال الأدبي ص ٣٧ دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨م.
٢ـ انظر: محاورو بروتاجوراس لأفلاطون.
٣ـ Hegel ,the philosophy of history , first part ,p. 219 (G.B)
٤ـ د. عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي ٢ ص ١١، ١٢ دار الثقافة عام ١٩٨٠م.
٥ـ د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ١٨،١٩ المكتبة الثقافية، مصر عام ١٩٨٥م.
٦ـ انظر أوفسيانيكوف: تاريخ النظريات الجمالية ص١٧ الترجمة العربية بيروت عام ١٩٧٦م.
٧ـ د.أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٢٠، ٢١.
٨ـ د. محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ص ٧٩ دار المعارف مصر عام ١٩٧٠م.
٩ـ د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ١٤، ١٥ مكتبة مصر بدون تاريخ.
١٠ـ إيتان سوريو: مستقبل الاستيطيقا ص ٤٧.
١١ـ E. Souriau : L,Avenir de L Esthetique, paris , ALCAN,1929
١٢ـ د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص ١٧٩ دار النهضة العربية بيروت عام ١٩٨١م.
١٣ـ رواه مسلم والترمذي وابن ماجه والإمام أحمد، وانظر د. محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة ص ٢٣ـ ٢٥ دار الشروق ١٩٩١م.
١٤ـ رواه أبو داود والإمام أحمد.
١٥ـ سورة النحل آية ١٤.
١٦ـ سورة الرعد آية ١٧.
١٧ـ د. محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة ص ١٩، ٢٠.
١٨ـ سورة الأعراف آية ١٧٩.
١٩ـ سورة القصص آية ٧٧.
٢٠ـ سورة النحل آية ٥ ـ ٨.
٢١ـ ابن عبد ربه: العقد الفريد ج١ ص ٢٤٤.
٢٢ـ د. عبد الله عووضه: ماهية الجمال والفن ص ٧٢ المكتبة الثقافية مصر عام ١٩٨٨م.
٢٣ـ د. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ص ١٧ كتاب الأمة العدد ١٤ قطر ١٤٠٧ هـ.
٢٤ـ الجاحظ: البيان والتبيين ج ١ ص ٨٣.
٢٥ـ أوستن وارين: نظرية الأدب ص٣٣ ترجمة محيي الدين صبحي مصر عام ١٩٧٢م.
٢٦ـ د. إسماعيل الفاروقي: نظرية الفن الإسلامي ص٦ـ ١٤ المسلم المعاصر العدد٢٥ الكويت عام ١٩٨١م.
٢٧ـ ر.إتنجهاوزن: تراث الإسلام ج٢ ص ٣٣١ الكويت عام ١٩٨٨م.

الفصل الثالث

نظرية الفن وفلسفة الجمال عند التوحيدي

نظرية الفن وفلسفة الجمال عند التوحيدي

لأبي حيان التوحيدي نظرية جديرة بالاعتبار في الفن والجمال والنقد الأدبي، ولعله أول عربي مسلم وضع علم الجمال مأخوذاً عن آراء معاصريه، ومدبجاً بأسلوبه(١)، خاصة أنه يعرف العمل الفني بأنه مهارة إنسانية تتم بالأيدي وليس بالعقل وحده، فالإنسان وحده هو الذي وهب البديهة والعقل ومتابعة الأيدي لما تلهم به النفس.

ولذا فالإبداع عند التوحيدي يقوم على البديهة والإلهام، ثم على العمل المسؤول المثقف(٢)؛ وذلك لأن الإنسان عنده هو الحيوان القادر على إبداع الجمال وتذوقه، لأنه يرى أنه إذا كان الناس قد اعتادوا تمييز الإنسان عن الحيوان بعقله فقط، فإن أبا حيان يميزه بسمة أخرى هي الحاسة الفنية أو القدرة على تذوق الجمال، يقول على لسان أستاذه أبي سليمان: «إن الإنسان متميز عن الحيوان بالأيدي لإقامة الصناعات وإبراز الصور فيها مماثلة لما في الطبيعة بقوة النفس»(٣).

ونظراً لأهمية الإلهام عند التوحيدي في صناعة الفن وإبداعه، فقد عالجه بعمق ورأى أن للإلهام درجات تكمل بالتعلم، فالملهم عنده أنواع، أحدهم ملهم فيتعلم ويعمل، ويصير مبدأ للمقتبسين منه، المقتدين به، الآخذين عنه، وواحد يتعلم ولا يلهم فهو يماثل الأول في الدرجة الثانية. وواحد يتعلم ويُلهم، فيجتمع له هاتان الخلتان، فيصير بقليل ما يتعلم مكثراً للعمل والعلم بقوة ما يلهم، ويعود بكثرة ما يلهم مصغياً لكل ما يتعلم ويعمل(٤).

وبذلك ربط أبو حيان التوحيدي العلم والعمل بالإلهام، وعلى قدر تعلم الإنسان وعمله تكون مدى قوته في عمله؛ بل مقدرته الفنية على الصياغة والإبداع، فالذي يلهم ويتعلم

صاحب منزلة رفيعة حتى يصبح مبدأ، أما الذي يتعلم فهو يؤدي ما قد حفظ(٥).

ووقف التوحيدي عند صعوبة عملية التعبير الفني ورأى أن «الكلام صلف تياه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، وله أرن كأرن المهر، وإباء كإباء الحرون، وزهو كزهو الملك، وخفق كخفق البرق، وهو يتسهّل مرة ويتعسر مراراً، ويذل طورا، ويعز أطواراً، ومادته من العقل، والعقل سريع الحؤول، خفي الخداع، وطريقه على الوهم، والوهم شديد السيلان، ومجراه على اللسان، واللسان كثير الطغيان، وهو مركب من اللفظ اللغوي والصوغ الطباعي، والتأليف الصناعي، والاستعمال الاصطلاحي، ومستملاه من الحجا، ودربه بالتمييز، ونسجه بالرقة، والحجا في غاية النشاط»(٦). وواضح من هذا النص أن الكلام الذي يسنح به الطبع قلما يجيء كلاماً بليغاً، لأن في البلاغة من الفن ما يتطلب حُسن السبك، وجودة الصياغة، وترتيب الألفاظ، ومجانية التكلف، والتزام الأصالة دون إطالة.

وألح التوحيدي على ضرورة الطبع وأهمية دوره في عملية الإبداع الفني، وقد ردد هذا المعنى كثيراً، يقول التوحيدي وقد عرض لمذهب الجاحظ في الكتابة معدداً عوامل عبقريته الفريدة فذكر الطبع على رأسها جميعاً «ألا يعلم أبو الفضل (ابن العميد) (ت ٣٦٠ هـ) أن مذهب الجاحظ مدبر بأشياء لا تلتقي عند كل إنسان ولا تجتمع في صدر كل أحد: بالطبع، والمنشأ، والعلم(٧).

وقال منتقداً شخصية ابن عباد الأدبية، وقد رأى فيه مثال المغرور المتطاول: «وابن عباد بلي في هذه الصناعة بأشياء كلها عليه لا له.. فأول ما بلي به أنه فقد الطبع، وهو العمود..»(٨). إن الطبع عن التوحيدي مرادف للجبل والسجية، فعندما سئل التوحيدي عن السجّية قال: «سمعت الأندلسي يقول: فلان يمشي على سجيته،أي طبعه». والطبع عنده يغني عن علم العروض، وهو عمود الكتابة ومدارها(٩).

وقد عالج التوحيدي قضية اللفظ والمعنى، وحلل جوانبها المختلفة، ولا غرو في ذلك، فاللفظ والمعنى ركنان مهمان في الأدب عامة، والشعر خاصة حيث يمثلان ركنين من أركان القصيدة، بل ركناً واحداً لارتباط الشكل بالمضمون ارتباطاً وشيجاً.

وقد استأثرت قضية اللفظ والمعنى بجهود القدماء وعنايتهم، فهي مبثوثة في كتبهم هنا وهناك، حتى إن هذه القضية استأثرت بثلاث من قواعد عمود الشعر العربي: شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وقضية اللفظ والمعنى لا تخلو من غموض واضطراب وتعقيد، وعلى الباحث أن يتعامل معها بفكر دقيق.

لقد كان التوحيدي يدعو إلى الاعتدال، أي الموازنة بين اللفظ والمعنى، أو بين الشكل والمضمون، فنجده في كتابه «الإشارات الإلهية» يقول:«إياك أن تقف مع اللفظ القصير فتسحر به عن المعنى العريض، فإن اللفظ للعامة، والمعنى للخاصة». ثم إنه يستجلي ذلك الجدل العميق بين «الشكل والمضمون» في «رسالة في العلوم» بقوله: «إن من استشار الرأي الصحيح في هذه الصناعة الشريفة علم أنه إلى سلاسة الطبع أحوج منه إلى غلبة اللفظ، وأنه متى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر، لأنه متى نظم معنى حرا ولفظا عبدا، أو معنى عبداً ولفظاً حراً، فقد جمع بين متنافرين بالجوهر ومتناقضين بالعنصر»، وعلى ذلك فإن حد البلاغة هو «ما أدى المعنى إلى القلب في حسن صورة من اللفظ».

ومن هنا فقد دعا التوحيدي إلى المساواة بين اللفظ والمعنى، واهتم بامتزاج الصورة بالمادة، وتكافؤ الشكل مع الموضوع فقال: «لا تعشق اللفظ، ولا تهوى المعنى دون اللفظ»(١٠) وقال: «أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع حتى إذا رامه مريغ حلّق، وإذا حلّق سف، أعني يبعد عن المحاول بعنف، ويقرب من المتناول بلطف»(١١).

وعلى البليغ أن يستمع لقول السيرافي كما أورده التوحيدي: «وقدر اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه، وقدر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه.. فأما إذا حاولت فرش المعنى، وبسط المراد فأجل اللفظ بالروادف الموضحة، والأشباه المقربة، والاستعارات الممتعة، وبين المعاني بالبلاغة»(١٢).

وقد ضرب التوحيدي مثالين تطبيقيين في أحدهما التزم أبو إسحاق الصابي بالموازنة بين اللفظ والمعنى، وهذا جيد في نظر التوحيدي، وبين في الآخر قصور اللفظ عن المعنى في كتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، وهذا بالنسبة للتوحيدي قصور لا مبرر له . يقول: «فأما أبو إسحق فإنه أحب الناس للطريقة المستقيمة، وأمضاهم على المحجة الوسطى.. وأبو إسحق معانيه فلسفية»(١٣).

ويقول التوحيدي على لسان أبي سليمان المنطقي، مشترطاً البلاغة في الكلام على البلاغة، معلقا على كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر: «واختبرته فوجدته قد بالغ وأحسن وتفرد في وصف فنون البلاغة في المنزلة الثالثة بما لم يشترطه فيه أحد من طريق اللفظ والمعنى، مما يدل على المختار المجتبى، والمعيب المجتنب، ولقد شاكله فيه الخليل بن أحمد في وضع العروض، ولكني وجدته هجين اللفظ، ركيك البلاغة في وصف البلاغة حتى كأن ما يصفه ليس ما يعرفه، وكأن

ما يدل به غيره ما يدل عليه.. ولولا أن الأمر على ما ذكرت لكان ذلك الطريق الذي سلكه، والفن الذي ملكه، والكنز الذي حجم عليه، والنمط الذي ظفر به، قد برز في أحسن معرض، وتحلى بألطف كلام، وماس في أطول ذيل، وسفر على أحسن وجه، وطلع من أقرب نفق، وحلق في أبعد أفق»(١٤).

ولقد عُرف التوحيدي بتقصيه الدقيق معاني الألفاظ ومحاولة التمييز بينها، وهو في هذا التوجه متأثر بشيخه أبي سليمان، وهذا المنحى يبين أن الحياة العقلية التي كانت سائدة في عصر أبي حيان كانت تتطلب المزيد من الدقة في تحديد معاني الألفاظ، ووضع حد لعمليات التلاعب اللفظي، فكان على جماعة الفلاسفة والأدباء أن يطلعوا بهذه المهمة، توطيداً لدعائم الصلة بين الفكر واللغة(١٥). ولا ننسى أن ياقوت من لقب التوحيدي بفيلسوف الأدباء، كما لا ننسى أن أستاذه أبا سليمان كان يلقب بالمنطقي.

ويزداد التأليف حسناً وجمالاً بازدياد المعنى وضوحاً، ونلمس منحى هذا الوضوح عند أبي حيان في فهمه للبلاغة. وقد وصف التوحيدي الشاعر الحاتمي بأنه «غليظ اللفظ كثير التعقيد»(١٦).ويجب على الكاتب أن يتجنب اللغة المعقدة، وعاب على ذي الكفايتين أبي الفتح بن العميد(٣٦٦هـ) بأنه «نزر المعاني، شديد الكلف باللفظ»(١٧). ويظهر التوحيدي بإعجابه بالمعنى في بعض الأبيات، ومن ذلك تعليقه على أبيات الأعرابي:

أنا الغلام الأعسر... الخير فيّ والشر فيّ أكثر، وهذا المعنى بديع، ولم يرد أن البداءة بالشر خير من الخير، وإنما أراد أني أتقي بالشر، وإذا أقبل الشر قلت له: مرحباً، وأدفع الشر ولو بالشر، والحديد بالحديد يفلح، وقد قال آخر: وفي الشر نجاة حين لا ينجيك إحسان(١٨) واستحسن التوحيدي الاقتداء بالبادية إذا أحسن الشاعر في اقتدائه، واستقبح من تكلف ذلك، فقد امتدح الشاعر ابن نباتة لأنه حسن الاقتداء بالبادية في شعره، في حين كان الحاتمي «يحب أن يكون بدوياً قحاً، وهو لم يتم حضرياً»(١٩).

وهكذا نجد التوحيدي ـ كما يقول الباحث يوسف أبو العدوس(٢٠) ـ يحذر من الوحشي والمستكره والغريب والركيك، وعلى الأديب أن يعتمد الرقيق والجزل، وهو بذلك يدعو إلى مذهب النمط الأوسط في التعبير، وهذا النمط يمتد في جذوره إلى الجاحظ الذي قال: «وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً، وساقطاً وسوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً»(٢١).

ويمكن أن نلمس هذا التوجه عند التوحيدي في رأيه في شعر أبي تمام والبحتري، حيث أبدى تحفظاً، ثم أحالنا على رأي المبرد في قوله: «أبو تمام يعلو علواً رفيعاً، ويسقط سقوطاً

قبيحاً، والبحتري أحسن الرجلين نمطاً، وأعذب لفظاً»(٢٢).

ولقد عزف التوحيدي في حديثه عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني على أنغام طالما عزف عليها معاصروه، وطالما عزف عليها سلفه وخلفه، وهذا ما نجده في كتابات ابن رشيق (ت ٤٣٦هـ) وإخوان الصفا، وابن سينا (ت٤٢٨هـ) وقدامة بن جعفر، والباقلاني وغيرهم(٢٣).

ومن منطلقه في الاعتدال والاتزان في نظرته لجوانب الفن رأى التوحيدي ضرورة الجمع بين الطباعة والصناعة أو بين السليقة والفن، ومن هنا لم يكن إعلائه شأن الطبع تجاهلاً لإتقان الصنعة وحذقها، فلكل دوره وأهميته، فالكلام «مركب من اللفظ اللغوي، والصوغ الطباعي، والتأليف الصناعي، والاستعمال الاصطلاحي»(٢٤).

ومن الجدير بالاعتبار أن نظرية التوحيدي في الإبداع الفني بشكل عام، كانت بتأثير من شيخه أبي سليمان، فقد أورد التوحيدي نظرة شيخه للبديهة والروية وأثرهما في النظم والنثر، مبرزاً أثر تفاعل الطبع والصنعة، وتضافرهما في إبداع العمل الأدبي ليصل هذا العمل إلى مرتبة عالية من الجودة والكمال .

يقول التوحيدي: «قال شيخنا أبو سليمان: الكلام ينبعث في أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كد الروية، وإما أن يكون مركباً منهما، وفيه قواهما بالأكثر والأقل؛ ففضيلة عفو البديهة أنه يكون أصفى، وفضيلة كد الروية أنه يكون أشفى، وفضيلة المركب منهما أنه يكون أوفى، وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل أقل، وعيب كد الروية أن تكون صورة الحس فيه أقل، وعيب المركّب منهما بقدر قسطه منهما: الأغلب والأضعف، على أنه إن خلص هذا المركب من شوائب التكلف، وشوائب التعسف، كان بليغاً مقبولاً حلواً، تحتضنه الصدور، وتختلسه الآذان، وتنتهبه المجالس، ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس، والتفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر، إنما هو في هذا المركب الذي يُسمى تأليفاً ورصفاً»(٢٥).

ويقول التوحيدي في هذا المعنى: «فإن قيل: إن النظم قد سبق العروض بالذوق، والذوق طباعي، قيل الجواب: الذوق وإن كان طباعياً فإنه مخدوم الفكر»(٢٦).

ويحاول التوحيدي تبيان العلاقة بين الطبيعة والصناعة، إذ إن أول ما يتبادر إلى الذهن هو أن يقال إن الطبيعة فوق الصناعة، وإن الصناعة دون الطبيعة، بدليل أن الصناعة تحاول التشبه بالطبيعة فلا تكاد تقوى على ذلك، في حين أن الطبيعة لا تتشبه بالصناعة ولا تكمل بها. هذا إلى أن الطبيعة قوة إلهية، فكيف للصناعة البشرية أن تساويها أو أن تكون مستعلية عليها، في حين أنه لا سبيل لقوة بشرية أن تتساوى مع قوة إلهية، إن من قريب أو بعيد»!(٢٧).

ولم ينس التوحيدي تأثير البيئة الفكرية في عملية الإبداع الفني، فهي في نظره عامل مهم في تكوين الأديب. وقد عرض لهذا المعنى في مواطن عديدة من كتابه «الإمتاع والمؤانسة». فمما امتاز به الجاحظ على غيره من الكتاب عوامل ساعدت في تكوينه ومهدت لنبوغه، منها المنشأ و«مذهب الجاحظ مُدبر بأشياء لا تلتقي عند كل إنسان بالطبع والمنشأ، والعلم والأصول، والعادة، والعمر، والفراغ، والعشق، والمنافسة، والبلوغ، وهذه مفاتيح قلما يملكها واحد، وسواها مغالق قلما ينفك منها واحد»(٢٨).

وسبب فشل ابن عباد ـ في نظر التوحيدي ـ يعود إلى عدد من الأسباب منها البيئة: «وهو مجتهد غير موفق، وفاضل غير منطق.. وطباع جبلي مخالف لطباع العراقي، يثب مقارباً، فيقع بعيداً، ويتطاول صاعداً فيتقاعس مقيداً»(٢٩). ويعلل جودة امتياز أبي إسحاق الصابي (ت ٣٨٤هـ) قائلا: «فأما أبو إسحق فإنه أحب الناس للطريقة المستقيمة، وأمضاهم على المحجة الوسطى.. وأبو إسحق معانيه فلسفية وطباعه عراقية، وعادته محمودة»(٣٠).

ومما له دلالته في القرون الحديثة بدء اهتمام الفلاسفة والنقاد بدراسة أثر البيئة في الفن عامة، وممن جاؤوا بفكرة تأثير البيئة مونتسكيو Montesquie في القرن الثامن عشر في كتابه (روح القوانين) ويرى أن أذواق الناس، وأذواق الأمم خاضعة إلى حد كبير لهذا (الوسط المادي)، وتبعا لهذا فإن التطور الأدبي في كل أمة خاضع لهذا الوسط أيضاً(٣١).

وقد أدرك المسلمون تأثير البيئة في الإنتاج الأدبي، فنجد الجرجاني يقدر هذا الأثر حين يتحدث عن اختلاف أسلوب الشعر باختلاف الطبائع وتركيب الخلق فيقول: «ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك. ولأجله قال النبي (صلى الله عليه وسلم) من بدا جفا»، ولذلك تجد شعر عدي وهو جاهلي أسلس من شعر الفرزدق، ورجز رؤبة، وهما آهلان لملازمة عدي الحاضرة، وإيطانه الريف، وبعده عن جلافة البدو، وجفاء الأعراب. فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر.. نشأ التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه، وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة، اختاروا أحسنها سمعاً، وألطفها من القلب موقعاً(٣٢).

ويشير المرزباني (ت ٣٨٤هـ) إلى أثر البيئة في الأدب عندما يروي عن محمد بن أبي العتاهية إذ يقول: «أنشدت أبي شعراً من شعري فقال: اخرج إلى الشام. قلت: ولم ؟ قال: لأنك لست من شعراء العراق، أنت ثقيل الظل، مظلم الهواء، جامد النسيم»(٣٣).

نخلص من هذا إلى أن التوحيدي (على الرغم من هذه الموازنة الدقيقة، أوفى سياقها الحرج)

يفرق بين الطبيعة والصناعة، فيرى أن الطبيعة محتاجة للصناعة، ما دامت مرتبة الطبيعة دون النفس، ويرى أن البلاغة هي «الصدق في المعاني مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة، وتحري الملاحة والمشاكلة، برفض الاستكراه، ومجانبة التعسف» كما يقول في مقابساته.

ولقد صارت هذه العلاقة الوثيقة بين الطبيعة والصناعة إحدى مقومات الفكر الجمالي الحديث ـ كما يذكر ذلك ناقد معاصر(٣٤) ـ حيث رأى «باير» مثلاً أن الفن في حقيقته هو حصيلة يصطنعها الإنسان الصانع، أو هو «ديالكتيك حسي» يقوم على العقل والصناعة معا، كما يقول د.زكريا إبراهيم في كتابه مشكلة الفن.

وهذا هو أبو حيان التوحيدي ينصح أديباً في «الإمتاع والمؤانسة» بقوله: «لا تعشق اللفظ دون المعنى، ولا تهو المعنى دون اللفظ»، لأنه يرى أن البلاغة فن «مركب من اللفظ اللغوي، والصوغ الطباعي، والتأليف الصناعي، والاستعمال الاصطلاحي».

هكذا فإن التوحيدي، والعرب بعامة في قول د.زكريا إبراهيم «قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة، ما دام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفعية والعقلية»(٣٥).

«الصناعة» إذن ضرورية عند التوحيدي، لكنه يفرق بين «الصناعة» و«التصنع» إذ «الذي ينبغي له (للأديب) أن يبرأ منه: التكلف فإنه مفضحة، وصاحبه مذموم» (٣٦). وعلى ذلك فإن «شر آفات البلاغة، الاستكراه، وأنصع نصائعها الرضا بالعفو».

من هنا كان التوحيدي ضد الإسراف في المحسنات المصطنعة، فهو يرى أن السجع، مثلاً، ينبغي كالطراز في الثوب، أو كالملح في الطعام، أو كالخال في الوجه، ولو كان الوجه كله خالاً، لما رأت فيه العين جمالاً.

ولا يكتفي التوحيدي برفض الفكرة القائلة بأن من عبر عن نفسه بلفظ ملحون وأفهم غيره فقد كفي ـ كما سبق ـ وإنما يقول إن الكلام يتغير الحكم فيه باختلاف الأسماء، وكما يتغير المفهوم باختلاف الأفعال، وكما ينقلب المعنى باختلاف الحروف (٣٧).

ولأن أبا حيان يضع «التشكيل» الفني موضعه السليم، فهو قد تنبه إلى أن الفن صراع عنيف ضد المادة، مادة اللغة وقواعدها وشروطها، ولعل نصه البديع من الإمتاع والمؤانسة والذي ذكرناه من قبل يوضح لنا كيف أن الإبداع معاركة جاهدة لشروط باهظة، ومنازلة شديدة لخصم عصي: «إن الكلام صلف تيّاه، لا يستجيب لكل إنسان ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، وله أرن (نشاط وحركة) كأرن المهر، وإباء كإباء الحرون، وزهو كزهو

الملك، وخفق كخفق البرق، وهو يتسهل مرة ويتعسر مراراً، ويذل طوراً ويعز أطواراً».

ولذا فإن دعوة التوحيدي لامتلاك الأدوات الأدبية دعوة جوهرية في إطار فهمه الجمالي، إذ إن «من تكامل حظه من اللغة، وتوفر نصيبه من النمو، كان بالكلام أمهر، وعلى تصاريف المعارف أقدر، وازداد بصيرة في قيمة الإنسان»(٣٨).

وفي الحقيقة يجب الانتباه إلى أن التوحيدي في نظريته في الفن وفي فلسفته للجمال الأدبي لم يكن غريباً على عصره فقد تداول الأدباء والمفكرون والنقاد المسلمون كثيراً من هذه المفاهيم، وعالجوها بعمق وروية، فلقد اهتم الثقات العرب القدماء ـ كاهتمام التوحيدي ـ بالموهبة وسموها: الطبع، وجعلوها ركناً أساسياً من أركان الشخصية الأدبية.

وقد رأى «بشر بن المعتمر»(ت ٢١٠هـ) أن الأدب هبة وطبع (٣٩). وأوضح الجاحظ أن المعنى إذا كان شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه، ومنزهاً من الاختلال، مصوناً من التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»(٤٠). واهتم ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) بالطبع وجعله ركنا من أركان الشخصية الأدبية(٤١) والمطبوع عند ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) هو الذي سمح بالشعر، واقتدر على القوافي. وتبينت على شعره رونق الطبع، ووشي الغريزة(٤٢). وبين القاضي الجرجاني(ت ٣٩٢هـ) أن الشعر من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدُربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه (٤٣).

كما وجدنا لهؤلاء النقاد اهتماماً بالغاً بالإبداع واكتساب عوامله، حيث إن الموهبة الطبيعية لا تكفي وحدها الفنان، وإنما لا بد من أن تنضاف إليها الحرفة أو الصناعة، ما دام من الضروري لكل موهبة طبيعية أن تصقل وتهذب حتى تستحيل إلى موهبة فنية، وليس من الصحيح أن الصناعة دون الطبيعة، فإن الصناعة نشاط بشري يصدر عن العقل ويستملي من النفس، فليس بدعاً أن نراها تملي على الطبيعة وتحاول أن تصقلها وتهذبها (٤٤).

ومن هنا لم يكن غريباً أن نجد أبا حيان التوحيدي يعود فيرى أن أفضلية الطبيعة على الفن ليست ثابتة، فإن للحس دوره في تعديل وتحوير الطبيعة، لأن الأشياء لا يمكن أن تتماثل بالإطلاق، ولذا فهو يعرض للرأي المقابل بأن الطبيعة تحتاج إلى الفن أيضاً، أي الصنعة، وهو بذلك يعلن عن مبدأ استيطيقي هام يتضح مما يورده في «الإمتاع والمؤانسة» فلقد سمع التوحيدي وأبو سليمان يافعاً يغني، فترنح الأصحاب وتهادوا، وطربوا، وقال أحدهم: «لو كان لهذا من يخرجه ويعنى به ويأخذه بالطرائق المؤلفة والألحان المختلفة، لكان يظهر أنه آية، ويصير فتنة، فإنه عجيب الطبع بديع الفن»(٤٥).

وذلك يوضح أن الصناعة أو الفن تستملي من النفس والعقل وتملي على الطبيعة، وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس، ولكنها تقبل آثارها، وتمتثل أمرها، وتكمل بكمالها، وتعمل على استعمالها، وتكتب بإملائها وترسم بإلقائها، ويضرب التوحيدي مثلاً لفاعلية النفس الفنانة في الطبيعة فيقول إن الموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، وصادرة مستجيبة، وقريحة مواتية، وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوساً مُونقاً، وتألفياً معجباً، أعطاها صورة معشوقة وحلية مرفوقة، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة»(٤٦).

وهكذا يفسر أبو حيان طبيعة الإبداع الفني ونوعيته بإبراز العلاقة القائمة بين الطبيعة والصناعة (الفن) في نفس الفنان المبدع، ويطبق أبو حيان تلك النظرية الجمالية (كناقد) على فن البلاغة فيقرر أنه وإن كان لابد للأديب من طبيعة جيدة، ومزاج صحيح وسليقة سليمة، إلا أنه لابد له أيضاً من صناعة متقنة، وإلمام جيد، ودراسة طويلة الباع . يقول: «إن البلاغة هي الصدق في المعاني مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف وإصابة اللغة، وتحري الملاحة المشاكلة، برفض الاستكراه، ومجانبة وكذلك يطرح التوحيدي مسألة الجمال والتذوق الجمالي وشروطه في كتابه «الهوامل والشوامل» فيقول: «ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ ثم يتساءل، أهذه كلها من آثار الطبيعة؟ أم هي عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل؟ أم من سهام الروح؟ أم هي خالية من العلل جارية على الهذر؟ وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة والأحوال المؤثرة على وجه العبث، وطريق البطل؟

ويوضح هذا النص بحق ـ كما تذكر الباحثة د.وفاء إبراهيم(٤٨) ـ أن أبا حيان مهتم بالتعرف على الأصل في التذوق الجمالي، وهل هو مجرد ظاهرة طبيعية، أم هو ظاهرة نفسية، أم هو ظاهرة عقلية أو هو غير هذا كله. ثم يقدم شروطاً لهذا التذوق الجمالي، فيرى أن التذوق الجمالي يخضع لعاملين أساسيين: الأول: هو اعتدال مزاج المتذوق، فلا ينفر إلى الغريب المتطرف، والشاذ المنحرف. الثاني: تناسب أعضاء الشيء بعضها إلى بعض في الشكل واللون وسائر الهيئات.

على أن أبا حيان يرى أن هذين العاملين لا يجتمعان في جميع الأحوال، فالتذوق الفني لا يتطلب شروطاً سهلة، بل هو معقد يحتاج إلى قوة إبداعية لدى المتذوق تساعده على الحكم الصحيح، هذه القوة الإبداعية هي نوع من الاعتدال بين المزاج والأعضاء والشكل واللون والحس(٤٩).

مما سبق يتبين أن الإدراك الجمالي عند التوحيدي ما هو إلا انفعال نفسي بإزاء فعل النفس في

الطبيعة التي تنظم صور المادة، وهنا تقوم النفس بدورين: دور فاعل يجعل الطبيعة موافقة لرغبة النفس، ودور منفعل تقوم به النفس في عملية الإدراك الجمالي. ثم يحاول التوحيدي إظهار الطبيعة النوعية للانفعال الجمالي واختلافه عن الانفعالات النفسية الأخرى كانفعال الخوف مثلاً، على الرغم من أن كلا منهما يؤثر وجدانياً في النفس من خلال فن الموسيقى مثلاً، فيرى أن النفس في تذوق الأصوات الموسيقية سواء منها الطبيعية كالغناء أو الآلية تستقبل الاقتراعات متداخلة بعضها في بعض بنسب معينة أو هي تستقبل هذه الاقتراعات منفردة أو مجتمعة ولكنها غير متداخلة.

ومن المؤكد أن النفس في الحالين تستقبل نوعين من الاقتراعات الصوتية: واحد مختلط وآخر مجرد، والاقتراعات المختلطة المتناسبة إما أن تكون زائدة أو ناقصة، أو أن تكون معتدلة، والنفس تميل إلى الاعتدال دون زيادة(٥٠).

وهنا فكرة جديرة بالدراسة توقف عندها د.عفيف البهنسي(٥١)، وهي سبق أبي حيان إلى إدراك ذلك النوع من الحدس الفني، والذي سوف يحدثنا عنه «هيجل» الفيلسوف الأوروبي في العصر الحديث حين شرح «الديالكتيك» في نظريته الجدلية.

ومن هنا يرى الباحث الكبير أنه لعل أبا حيان قد سبق هيجل في تفكيره الجدلي «الديالكتيكي» عندما قال: «الفكر يتم بمحصلة الضدين العقل والطبيعة»، «فالعقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات، والفكر مستميل منهما ومؤد بعضهما إلى بعض بالفيض الإمكاني، والتوزيع الإنساني»(٥٢).

ويتفق هيجل (٥٣) مع أبي حيان في أن الفكر Pansee هو المعرفة، ولكن هيجل لا يعتبر الفكر بالمعنى الذي أراده أبو حيان، وهو الحدس. ومع ذلك فإن أبا حيان قال: «إن الفكر (أو الحدس هنا) هو معرفة تتولد عن نفي الطبيعة للعقل أو نفي العقل للطبيعة».

لكن هيجل لم يرفع الفكر إلى مستوى الحدس، ولذلك بقي واقعياً، وعندما قال: إن الفن هو تعبير حسي عن المطلق من جهة، وتعبير عن الوحدة بين الطبيعة والفكر الإنساني من جهة أخرى، فإنه كان يتوخى إبراز القيمة الذاتية. ومع أن الفكر عند هيجل هو منبع الوجود، والأساس المطلق، ومحتوى المعرفة الكلية ـ الجزئية. فإنه عند أبي حيان هو المعرفة الحدسية (العقلية والحسية)،أما الأساس المطلق فهو الفكر المطلق (الله)، وهو سبب الفكر النسبي (الإنسان) وجدلية هيجل ترسم تطور المعرفة القائم على التناقض، وهو مصدر الحركة القائمة على قانون النفي ونفي النفي، أما أبو حيان هنا فقد تبنى آراء الكندي في تطور المعرفة من المطلق

إلى الواقع الجزئي الحسي. والفن عنده هو علاقة بين الطبيعة «الواقع» والإنسان «الذات»، وأبو حيان يطمح ـ كما يذكر الباحث د.البهنسي ـ إلى تصوير المجال الفكري والإلهي وهو مشغول بالحقيقة، مشغول بالروح، مشغول بالله. وعنده أن الفن يقوم بتصوير المطلق تصويراً حسياً، أي تصوير العرض الحسي للمطلق.

وإذا كان ثمة علاقة بين هيجل وأبي حيان، فإن الافتراق يبدو في مادية هيجل عندما يرى أن المطلق المحسوس هو لصالح الإنسان، أما أبو حيان فيبدو أكثر مثالية عندما يرى أن المطلق هو الله، وهو محسوس بآثاره ومخلوقاته.

وهكذا فإن الفن عند هيجل هو معرفة وحفر ديالكتيك النفس، أما عند أبي حيان فهو مماثلة الطبيعة بقوة النفس، وهو حدس، ومع ذلك، نستطيع أن نميز المنطق الجدلي في فكر أبي حيان، بالاستقراء التالي: يفرق أبو حيان ـ كما رأينا ـ بين نوعين من الإنتاج الإنساني، نوع يصدر عن المحاكمة العقلية (الروية)، ونوع يصدر عن المحاكمة الحدسية (البديهة)(٥٤) والأعمال التي تصدر عن الروية والعقل تدخل في نطاق العلم الصرف، والأعمال التي تصدر عن البديهة والحدس تدخل في نطاق الفن. والأصل أن الله عز وجل هو العلة الأساسية في وجود الذات (الإنسان) والموضوع (الطبيعة) ومحصلتهما العقل، وتقابله الغريزة ومحصلتها (الحدس) أو الفكر.

وهكذا، فإن الله وهو المطلق والمثل الأعلى، وعالم الغيب والحقيقة، هو السبب الأول، والقضية المطلقة وهو سبب التطور الجدلي. والقضية الأولى في عملية الخلق هي الإنسان (الذات) وهو نسبي معلوم ومتحول بالاختيار، وتقابله الطبيعة (الموضوع) و(هي قوة من قوى الباري).

ومفتاح الذات هو العقل والروية، ومفتاح الطبيعة هو البديهة، وتفاعل الروية مع البديهة محصلته الحدس (أو الفكر بالمعنى التوحيدي) أي أن الحدس مركب جدلي، يتألف من قضية وطباق، وهو يمتاز عن التطور العلّي المباشر الذي تحدث عنه الكندي، ويبقى الله المطلق هو سبب هذا التركيب الجدلي.

فالله هو الغيب عندنا، وهو معلوم عند الله وحده، ولا ينكشف الغيب إلا اتفاقاً، عند الأنبياء والأولياء، وأصحاب كشف الغطاء والسريرة «إن وجه الحادث المجهول عندنا بالاتفاق ووجه الحادث المعلوم عند الله عز وجل غيب، فلو ظهر الغيب (للأنبياء والأولياء) لبطل الاتفاق(٥٥) وهكذا يمكننا الآن أن نشير إلى ست ركائز أساسية في نظرية الفن عند أبي حيان التوحيدي (٥٦)، الأولى: هي تميز الإنسان عن الحيوان بالفن، فالإنسان لا يفضل الحيوان بعقله فقط، بل كذلك بالحاسة الفنية أو بالقدرة على تذوق الجمال، حيث الإنسان مفضل عن الحيوان

«بالأيدي لإقامة الصناعات، وإبراز الصور فيها مماثلة لما في الطبيعة بقوة النفس»، الثانية: تساؤله في ـ «الهوامل والشوامل» ـ عن (الإدراك الجمالي) وطبيعته: «ما سبب استحسان الصور الحسنة؟ وما هذا الولوع الظاهر والنظر، والعشق الواقع من القلب، والصبابة المتيمة للنفس والفكر الطارد للنوم، والخيال الماثل للإنسان؟ أهذه كلها من آثار الطبيعة؟ أم من عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل؟ أم من سهام الروح»؟

الثالثة: التساؤل، كذلك، عن كنه «الانفعال الجمالي» لم صار من يطرب للغناء ويرتاح لسماعه يمد يده، ويحرك رأسه، وربما قام وجال، ورقص ونعّر، وصرخ، وربما عدا وهام»؟

الرابعة: اعتباره أن الغناء أكثر أثراً في النفس من كل فن عداه تجده يقول: «أعلمت ـ جعلت فداك ـ أن الأوائل كانت تقول: من سمع الغناء على حقيقته مات»؟

الخامس: ضرورة الثقافة والمعرفة للمبدع . فهو يبين لنا أن البليغ يستمد بلاغته من العقل، ويصدر فيها عن التمييز الصحيح، وأن البلاغة جد يجمع ثمرات العقل، وفن يحتاج إلى دراسة، وتحصيل وطول مراس.

فالكاتب لا يكون كاملاً إلا بعد أن ينهض بدراسة هذه الصناعة، ويجمع إليها أصولا من الفقه وآيات القرآن وعلماً واسعاً بالحديث، وأخباراً كثيرة مختلفة في فنون شتى، لتكون عدة له عند الحاجة إليها، مع الأمثال السائرة والأبيات النادرة والعبارات المأثورة، والتجارب المعهودة، والمجالس المشهودة.

السادس: هذا التفريق البديع بين الصدق الواقعي والصدق الفني، فيبين لنا أن البليغ قد يكذب، دون أن يكون بكذبه خارجاً على قواعد الصدق الفني، لأن ذلك الكذب قد ألبس لباس الصدق، وأعير حلة الحق، فالصدق حاكم «كما يقول أستاذه أبو سليمان المنطقي».

وهكذا تبينت لنا نظرية التوحيدي في الإبداع الفني، التي يمكن أن تنضاف إلى نظريته في فلسفة الخط العربي، الذي ألف فيه أقدم رسالة عن الخط العربي. ولو كان التوحيدي يعلم أنه، أول من وضع أسس علم الجمال عند العرب، بل هو أول ناقد عربي، لما أقدم على هذه الفعلة الحمقاء، إذ أحرق ـ وهو في العقد التاسع من العمر ـ كل آثاره ومؤلفاته. ولولا وصول بعض هذه المؤلفات إلينا عن طريق بعض الأدباء والمفكرين من عصره، لفقدنا عبقرية عربية ذات إبداع أدبي وفكري عميق، فقد أورد «ياقوت الحموي» في معجمه ثمانية عشر كتاباً له، غير مؤلفات أخرى لا نعرف عنها شيئاً، فمن المعروف عنه أنه كان غزير الإنتاج، حريصاً على النقل والرواية، وامتد به العمر لأكثر من قرن من الزمان . وعلى الرغم من أنه أديب ولغوي، إلا أنه

كان مدققا في كل المفاهيم الفلسفية والكلامية والصوفية التي يعرض لها أو يصادفها فجاءت اللغة عنده وساطة تعبير وتصوير وأداة فهم وتفسير، وتحولت بقلمه من لغة شعر وخطابة إلى لغة فلسفة وطبيعة وإلهيات يطوعها التوحيدي للتعبير عن أصعب المشكلات ويستخدمها لتفسير أدق المسائل وأغمضها.

الهوامش

١ـ د. عفيف البهنسي: فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي ص١٣٠ دمشق، سوريا.
٢ـ السابق ص ٢٥.
٣ـ د. زكريا إبراهيم: أبو حيان التوحيدي ص ٢٧ سلسلة أعلام العرب القاهرة عام ١٩٦٤م.
٤ـ التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج ١ ص ١٤٥ ـ ١٤٦ط ٢ الجزائر عام ١٩٩٢م.
٥ـ السابق ج ٢ ص ٤٢.
٦ـ التوحيدي: السابق ج ١ ص ٩، ١٠.
٧ـ السابق ج١ ص ٦٦.
٨ـ السابق ج١ ص٦٤، ٦٥.
٩ـ السابق ج١ ص ١٠٧.
١٠ـ السابق ج١ ص ١٠.
١١ـ السابق ج ٢ ص ١٤٥.
١٢ـ السابق ج١ ص ١٢٥ وانظر: يوسف أبو العدوس: المبحث النقدي والبلاغي في كتاب الإمتاع بمجلة فصول ج ١٥ العدد ١ القاهرة عام ١٩٩٦م.
١٣ـ التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج ١ ص ٦٧.
١٤ـ السابق ج ٢ ص ١٤٥، ١٤٦.
١٥ـ د. زكريا إبراهيم: أبو حيان التوحيدي ص ٢٠١ وانظر د. بركات محمد مراد: أبو حيان التوحيدي فيلسوف التنوير دار الاعتصام والنشر ط ٢ القاهرة ١٩٩٥م.
١٦ـ التوحيدي: الإمتاع ج ١ ص ١٣٥.
١٧ـ السابق ج ١ ص ٦٦.
١٨ـ السابق ج ١ ص ٤٦.
١٩ـ السابق ج ١ ص ١٣٥.
٢٠ـ يوسف أبو العدوس: المبحث النقدي البلاغي في كتاب الإمتاع بمجلة فصول السابقة.
٢١ـ الجاحظ: البيان والتبيين ج١ ص ١٤٤.
٢٢ـ التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج ٣ ص ١٨٦.
٢٣ـ انظر ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده تحقيق محيي الدين عبد الحميد ج١ ص ١٢٤ـ١٤٧ مطبعة السعادة مصر عام ١٩٦٣م، وإخوان الصفا دار صادر للطباعة بيروت ج٢ ص ٦ ابن سينا: النجاة ص ٨٣ مطبعة السعادة مصر عام ١٩٣٨م. قدامة بن جعفر: نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى ص ٢٢ بغداد عام ١٩٦٣م، الباقلاني: إعجاز القرآن ص ١١٧ تحقيق السيد صقر، دار المعارف مصر عام ١٩٦٣م.
٢٤ـ التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج١ ص ٩.
٢٥ـ السابق ج٢ ص ١٣٢.
٢٦ـ السابق ج١ ص ١٣٤.
٢٧ـ السابق ج٢ ص ٣٩، ٤٠.
٢٨ـ السابق ج ١ ص ٦٦.
٢٩ـ السابق ج ج١ ص ٦٢.

٣٠- السابق ج١ ص ٦٧.
٣١- إبراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب ص ٢٢٩ - ٢٦١ الأنجلو المصرية عام ١٩٥١م.
٣٢- الجرجاني: الوساطة ص ١٨، ١٩.
٣٣- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء تحقيق محب الدين الخطيب ص ٣٣٦ المطبعة السلفية القاهرة عام ١٣٨٥هـ.
٣٤- حلمي سالم: الرؤية الجمالية عن التوحيدي مجلة أدب ونقد العدد ١٠٧ مصر يوليو ١٩٩٤.
٣٥- د.زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ١٤٥ مكتبة مصر، القاهرة بدون تاريخ.
٣٦- التوحيدي: رسالة في العلوم ص ٤٥.
٣٧- د. زكريا إبراهيم: أبو حيان التوحيدي ص ٧٦.
٣٨- التوحيدي. رسالة في العلوم ص ٧٦.
٣٩- الجاحظ: البيان والتبيين ج ١ ص ١٣٨، تحقيق د.عبدالسلام هارون ط٤ القاهرة عام ١٩٤٨م.
٤٠- السابق ج١ ص ٨٣.
٤١- ابن طباطبا: عيار الشعر ص٩، تحقيق عباس عبد الستار، بيروت عام ١٩٨٢م.
٤٢- ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء ص ٣٧، تحقيق مفيد قميحة بيروت عام ١٩٨٥م.
٤٣- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ١٥، تحقيق محمد أبو الفضل دار إحياء الكتب العربية القاهرة عام ١٩٥١م.
٤٤- د. زكريا إبراهيم: أبو حيان التوحيدي ص ٢٧٨، القاهرة عام ١٩٦٤م.
٤٥- د. عفيف البهنسي: فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي ص ٣٠ دمشق سوريا.
٤٦- د. زكريا إبراهيم: أبو حيان التوحيدي ٢٧٧ وانظر التوحيدي: المقابسات ص١٦٣، ١٦٤ طبعة السندوبي القاهرة عام ١٩٢٩م.
٤٧- السابق ص ٢٧٨.
٤٨- د. وفاء إبراهيم: علم الجمال ص ٤٠، ٤١ مكتبة غريب القاهرة، بدون تاريخ.
٤٩- د. عفيف البهنسي: فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي ص ٦٧، ٦٨.
٥٠- د.وفاء إبراهيم: علم الجمال ص ٤١.
٥١- د. عفيف البهنسي: الحدس الفني عند أبي حيان التوحيدي مجلة فصول ج١٤ العدد٣ القاهرة عام ١٩٩٥م.
٥٢- التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج١ ص ١٤٤، ١٤٥.
٥٣- G.Hegel : the phenomenolmgy of Mind .N.Y Macmillan 1931
٥٤- التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج٢ ص ١٣٢.
٥٥- السابق ج١ ص ١٤٤، ١٤٥.
٥٦- حلمي سالم: الرؤية الجمالية عند التوحيدي ص ٨٣، ٨٤ مجلة أدب ونقد العدد ١٠٧ يوليو مصر عام ١٩٩٤م.

الفصل الرابع

الأساس الروحي للفنون الإسلامية

(الوحدة والتوحيد)

الأساس الروحي للفنون الإسلامية
(الوحدة والتوحيد)

رأينا في فصول سابقة كيف أن كثيراً من الباحثين يذهبون إلى القول بأن الدين هو أصل نشأة الفنون كلها، لا الفن الإسلامي فحسب، فالفنان المسلم كان يلتزم بالفكر الديني تصوراً وتطبيقاً، فهو ملتزم، وبما أنه يدين بدين الإسلام، فإن تعاليم الإسلام وتوجهاته الأساسية تسري في كيانه وتنعكس على أعماله.

والتزام الفنان في العصور الإسلامية بقوانين المعتقد الديني لا يسلبه حريته، فكل ما يرفضه الإسلام كمعتقد ديني مرفوض من الفنان لكونه مسلماً، فيقصي كل ما هو مرفوض في فنه دون أن يشعر بأن حريته قد تأثرت بالمنع الديني، لكن التزام الفن الإسلامي بالرؤية الدينية لم يأسره في شكل جامد متحجر، ولم يفقده جاذبيته، كما أنه لم يمنعه من التطور، وقد تجلت الشخصية الفنية الإسلامية دائماً في شكل ومضمون العمل الفني.

ولذلك يقول «جوميت مورينو»: «وتعكس منتجات الفن الإسلامي روحاً مرنة للدين الإسلامي بيد أنها تخضع الغير لسلطانها». أما «حين يصبح للشكل الظاهر في العمل الفني دلالة باتجاه معين أو رمز لمعنى معين يتعارض مع مضمون الإسلام، فذلك الأمر هو الذي سيرفضه الفنان لأنه حينئذ لم يعد شكلاً بل مضموناً»(١).

ويدلل «جوميت» على ذلك بأن الفن الإسلامي فن متميز بخاصية «الوحدة» وهي صفة ربما لم تكن لتكتمل لولا التزام الفنان المسلم بقواعد الفكر، الذي يحدد له الغاية والهدف من المنتج الفني الذي يبدعه. ولذلك فإنتاج الفنان المسلم قد تشابه في كل الأمصار، رغم تباعد

المسافات وتباين الأزمنة، ذلك أنه ينتمي إلى أصل واحد ثابت هو الفكر السائد في المجتمع الإسلامي.

ومن الجدير بالذكر ـ وهذا ما لاحظه وأكده باحث معاصر(٢) ـ أنه على الرغم من العلاقة الوثيقة بين المنتج الفني وبين المعتقد الديني مركز الفكر الإنساني في تلك العصور، نجد أن الفن الإسلامي لم يقم بدور تبشيري أو إعلامي، فالفنان المسلم لم يرد بعمله أن يقدم أية شروح دينية، على الرغم من أنه قد أخذ من الإسلام رؤيته الكبرى في الوجود والغيب في فهم الإنسان والحياة، ووقف إزاءه وقفة إيمان عميق، إلا أننا نرى الكثير من قواعد الفكر الإسلامي وتوجهاته الروحية حاضرة في الأعمال الفنية، إذا قارنا منتجات الفن الإسلامي بالفنون الأخرى، حيث نجد اختلافاً بينها بخصوص حضور المعتقد الديني كمؤثر رئيسي على الفكر السائد في عصرنا.

ومن هنا كان على الفن الإسلامي الذي ظهر في الأرض العربية أن يعبر عن فكر مستمد من عقيدة دينية مختلفة عما سبقها.. ففي بداية الإسلام، وكما مر بنا، احتاج المسلمون إلى مكان يمارسون فيه عبادة الله، ولأن العقيدة الدينية أباحت للمسلمين الصلاة في أي مكان شرط أن يكون هذا المكان طاهراً نظيفاً أصبح لبناء المسجد شرط واحد، هو صحة الاتجاه إلى القبلة من خلال المحراب، أما المحراب فلم تكن له قدسية المذبح، إنه مجرد إشارة تحدد اتجاه المسلم أثناء الصلاة.ثم تدخلت البيئة العربية الحارة في معظم أوقات السنة، فكان على مباني المسجد أن تحتوي على صحن مكشوف محاط بأربعة أروقة من كل جانب فيدخله الهواء والضوء إلى جميع المصلين.

ولأن الدين الإسلامي لم يستخدم الفن للتبشير والإعلام عنه، لم يوجد أي نوع من أنواع الصور داخل المسجد الإسلامي إلا فيما ندر، كما نرى في الجامع الأموي بدمشق الذي احتوى على العديد من الصور اعتقد البعض أنها تمثل الجنة عند المسلمين، وقد وضعت عل الجدران كنوع من أنواع الحوافز لتحريض المؤمنين(٣).

وإذا كانت الأساطير عند اليونان والرومان توضح المعتقد الديني، وحيث إن الدين الإسلامي يخالف شكلاً وموضوعاً المعتقد الديني اليوناني والروماني، ولذلك أحجم الفنان في العصور الإسلامية المختلفة عن تناول موضوع الأساطير كما هي، فراح يقسمها ليفقدها معناها الحقيقي ويحولها إلى أشكال زخرفية تشغل فراغات المكان دون أن يكون بها أي مغزى ديني(٤)، ونجد هذا المعنى عينه في إحجام حركة الترجمة في العصر العباسي عن ترجمة الأساطير الإغريقية، فقد رفض المترجم تلك الأفكار التي كان مجتمعه يرفضها، ودينه يدعو إلى إزالتها.

وعلى الرغم من أن التصاوير المستوحاة من الأسطورة الكلاسيكية عادت وظهرت في الفنون التطبيقية وخاصة على الخزف والفخار في العصر الفاطمي والسلجوقي، وكانت ـ كما

ذكرنا سابقاً ـ عنصراً فنياً بقي غير مكتمل المعنى، لأن الفنان المسلم اكتفى بجزء من الشكل الظاهري للأسطورة مفرغاً إياه من فكرة مضمونه، لكن الفنان المسلم أحل محل الأسطورة الممثلة لصراع الآلهة مع البشر فكرة ثنائية الوجود، والمستمدة من القرآن الكريم، والمتمثلة في الغيب والدنيا، والإنسان والطبيعة، وهي فكرة لا تقوم على الصراع، بل على الربط: الحياة الدنيا تؤدي إلى الآخرة، عالم الشهادة وعالم الغيب(٥).

أما الطبيعة بكل ما فيها فقد وجدت لتسبّح وتعبد الله، ولتشهد على وجود الخالق، القادر على كل شيء، والإنسان هو العبد الشاهد على ذلك «ألم تر أن الله يسبح له من في السماوات والأرض والطير صفت كل قد علم صلاته وتسبيحه والله عليم بما يفعلون»(٦) «قالوا أقررنا قال فاشهدوا وأنا معكم من الشاهدين»(٧).

ومن هنا اهتم الفن الإسلامي في معظم مراحله بأفعال الإنسان وبمظاهر الطبيعة، اهتمامه بالعرض الزائل، فحينما يرسم الفنان المسلم بيتاً يرسمه بما يجري داخله من أحداث وحينما يصور الأحداث لا يتقيد بمشكلة الليل والنهار، لأن إسقاطه للزمان والمكان هو موقف مستوحى من معتقده الديني الذي يشير بوضوح إلى اللازمان «وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون»(٨)، «ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام»(٩). إذ خروج الفنان في موضوعاته عن حيز المكان والزمان كان له ما يبرره، وهو أن الفعل الإنساني فعل عرضي زائل.

وهنا أيضاً تظهر أهمية الزخرفة في الفن الإسلامي كعمل إبداعي متأثر بالمعتقد الديني، حيث وجدنا زخرفة الكتابة من خلال ارتباطها بالقرآن الكريم، حيث كلف النبي (صلى الله علي وسلم) كلاً من عبدالله بن سعد بن العاص، وعبادة بن الصامت بتعلم الكتابة، وأوفد معاذ بر جبل لتعلم الكتابة والخط، وقال علي بن أبي طالب «عليكم بحسن الخط، فإنه مفتاح الرزق» كما قال ابن عباس: «الخط الجميل يزيد الحق وضوحاً».

وتطور الخط العربي ـ كما مر بنا ـ إلى أساليب وأشكال فنية بعضها زخرفي وبعضها مضل هندسي والآخر مشجر ومضفر أيضاً. وأصبح الخط شرف الفنون المستوحى من المعتقد الديني فارتفعت مكانة الفنان الذي مارسه حتى إن عدداً من هؤلاء الخطاطين تولى منصب الوزارة، بـ إن الحكام أنفسهم كانوا يقضون الساعات الطويلة في نسخ القرآن بجد واجتهاد ومنهم عضـ الدولة البويهي والشاه طهماسب، كما أصّل الخط العربي جزءاً لا يستهان به من مساحة العمل الفني

ثم إن اتجاه الفنان في العصر الإسلامي إلى عالم الزخرفة المجردة، يمثل شكلا من أشكال الفـ الديني السائد، فهو يعبر من خلال الزخرفة عن الفكرة المطلقة التي كانت محور الكون، والـ

كان لابد للعمل الفني أن يظهرها، فلجأ ـ كما يذكر الناقد د. محمود إبراهيم(١٠) ـ الفنان في بعض أعماله إلى العناصر النباتية والهندسية، لكنه لم يلبث أن جردها من طبيعتها لتعبر عن الفكرة التي أرادها لها، فجاء تكرار العنصر لفظا وانفعالا، ونحن نسبح بسم الله في الذكر مئات المرات «رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله»(١١) أو يرسمها الفنان بطريقة الإشعاع المركزي كأن تبدو حافة تنطلق الخطوط فيها وترجع إلى المركز «هو الأول والآخر»(١٢) «إنه هو يبدئ ويعيد»(١٣).

كما أننا في التجريد، كما يتجلى في الخط العربي أو في الأرابيسك، الذي هو فن هندسي تجريدي، نسبح في الدوائر والمثلثات والمكعبات، لنتعلم أن نفكر في «اللاشيء» واللاشيء في الإسلام ليس عدما، لأن الله تعالى ليس شيئاً بمعنى أنه ليس مثل أي شيء من الأشياء، ومن هنا يدفعنا تأملنا لأشكال الفن الإسلامي المتمثل في الأرابيسك أو الزخارف الهندسية إلى العروج إلى اللامتناهي أو المطلق على الرغم من أننا نبدأ من شيء حسي ولكن سرعان ما نجد أنفسنا قد ارتفعنا صعداً نحو المجرد واللامادي.

وقد مر بنا كيف شغلت الزخرفة الإسلامية المعروفة باسم الأرابيسك مساحات ضخمة من الفن والعمارة الإسلامية عبر العصور التاريخية، فهي حينما نجدها تبدأ من حيث تنتهي، إنما تعبر عن فكرة أساسية أو تعكس فكرة روحية ودينية هي فكرة التوحيد.

هذه الفكرة أو الحقيقة الروحية نجدها متغلغلة في كل الفنون الإسلامية، بحيث صارت تمثل وحدة الفن الإسلامي التي لا خلاف حولها، فعلى الرغم من التنوع الواسع في الموضوعات والمواد والأساليب التي تغيرت واختلفت جغرافياً أو تاريخياً، فإن الحقيقة الغامرة للفن الإسلامي عامة، هي ما له من وحدة في المقصد والشكل، إلى الحد الذي حدا «بديماند» إلى القول بأنه قد يكون من الصعب في أغلب الأحيان، أن تحدد بدقة الإقليم الذي يمكن أن يرجع إليه من بين الأقطار الإسلامية، الفضل في ابتكار نوع من أنواع الخزف أو شكل معين من أشكال زخرفته، إذ إننا نلقى كثيراً هذه الأنواع والأشكال المختلفة في أقطار عديدة من العالم الإسلامي(١٤).

والحقيقة ـ وكما أدركت ذلك باحثة معاصرة في علم الجمال(١٥) ـ أن الأمر إنما يرجع إلى الوحدة الوظيفية للجماليات في الإسلام، سواء أكان الفن تمثيلياً أم غير تمثيلي، فإنه في كل الأحوال يوظف الجماليات توظيفاً ارتقائياً يجعل منها مفازة أو معراجاً يصعد به الشعور أو يرقى به الوجدان من الجميل إلى الجليل.

ولذلك يمكن القول إن الرؤى الجمالية في المنظور الإسلامي، هي عبارة عن طرق عدة نقطة

الوصول فيها واحدة، وهذا ما تميل إليه الباحثة للتعبير عنه بمصطلح «الطواف الكعبي حول مقصد واحد»، وقد أدرك ذلك من قبل المستشرق «بوركهارت» وأشار إليه في كتابه عن «الفن الإسلامي لغته ومعناه»، فكل الفنون بكل ما تتخذه لنفسها من أساليب للتعبير إنما تنطلق من نقاط مختلفة على محيط الدائرة لتصب في مركز واحد، ومن نتيجة وحدة المقصد هذه أو قل وحدة توظيف الجمالي للمقصد الجلالي، تتشابه الفنون في الإسلام أو تتقارب إلى حد كبير، بما يسقط قيمة الخصائص الإقليمية أو الجغرافية في الفنون الإسلامية.

ولذلك يقول الفيلسوف الفرنسي المسلم «جارودي» في كتابه «وعود الإسلام» إن «نظرة واحدة، وإن كانت سطحية، على الشواهد الكبرى للفن الإسلامي في العالم، تكشف عمق وحدته وأصالته، فأيا ما كان الحيز الجغرافي المقام فيه الأثر أو غايته فإننا نحس بأننا نعيش فيه التجربة الروحية نفسها»(١٦).

وفي الواقع إن التجربة الروحية تأتي أساساً من الجوهر الإسلامي الذي يتحدد في التقرير الإيماني بأن لا إله إلا الله، وبالتالي فإن الوعي بالوحدة إنما هو المقصد المستهدف من وراء كل مسعى، فإن المسلمين يحيطون أنفسهم بكل ما من شأنه أن يذكرهم بالله، فإن كل شيء داخل هذه الأمة يأخذ وجهته نحو الله (١٧).

وذلك يفسر الخصوصية الفريدة للفن الإسلامي في بعده عن الصور أو التجسيد، وليس التحريم كما يشاع، فما من نص في القرآن الكريم يحرم الصور، إلا أن العقيدة في جوهرها الإسلامي تقتضي ألا ينصرف تأمل المؤمن قط عن الوحدة الإلهية. ولذا تميز الفن الإسلامي بهذا الحيز «الفراغ» الذي يعني أن الله في كل مكان، ولكنه لا يرى في أي مكان(١٨).

ولذا عبر المتصوفة في شعرهم عن هذا المعنى، يقول «فريد الدين العطار» في كتابه «منطق الطير»: «ما العالم إلا طلسم... الله هو كل شيء، والأشياء التي يمكن أن تراها ليست سوى علامة عليه ولغة له. اعلم أن العالم المرئي والعالم اللامرئي هما هو نفسه. ليس ثمة إلا هو، وهو موجود، إنه هو، ولكن العيون عمياء، وإن كان العالم مضاء بشمس باهرة، فإذا توصلت إلى إدراكه فقدت الحكمة، وإذا رأيته تماماً فقدت نفسك»(١٩).

ومن هنا عاش الفنان المسلم تجربة التوحيد من خلال فنه، فالفنان من خلال تجربته الإبداعية يكشف عن التوحيد كقضية شخصية إما عن طريق تأمله للأشياء وتصويرها تمثيلياً أو عن طريق تجريده للأشياء من تجسيماتها وتصويرها خطوطاً ومسارات، وكلا النوعين من الرؤية الفنية ينبع من رؤية معرفية يتبعها الفنان للوصول إلى التوحيد.

ومن ثم يتميز فن التصوير ـ بل كل الفنون الإسلامية ـ بالوحدة في المقصد والغاية مما يمنح أشكاله روحاً خاصة، يستشعرها المتلقي لهذا الفن في كل مكان، غير أن هذه الأشكال بروحها المميزة لا تنفي عنصر التفرد عن كل عمل فني إسلامي، وتميزه عن غيره لأنه نابع من تجربة معرفة ذاتية تصبغ عمل كل فنان منهم عن غيره في الأسلوب أو الموضوع أو الأشكال(٢٠).

هكذا تميز فن التصوير الإسلامي بالوحدة، نتيجة ثورة التوحيد التي تغلغلت في وجدانه الإبداعي ـ فعلى الرغم من التبادل التأثيري مع ما سبقه من فنون من حيث الأساليب التقنية أو الموضوعات ـ إلا أنه حينما كان يصور هذا الفن، لم يهتم بتحديد هوية الأشخاص، بل كانت الشخوص لها طابع الزوال، فليس ثمة إلا وجه الله، ولعل هذا يفسر عدم اهتمامهم «بالصور الشخصية»، على الرغم من عدم إغفالهم إياها، كذلك انصب اهتمامهم برسم السماء المرصعة بالنجوم، والطيور، والحيوان، إمعاناً من الفنان المسلم في تأمل مخلوقات الله جميعاً للكشف عن النظام الواحد الذي تصب فيه، وإبراز ما تحتويه من قيم جمالية تنبثق مباشرة من جلال الله(٢١).

وفي مجال العمارة الإسلامية يمكننا أن نتبين شيئاً فشيئاً خصائص الوحدة وسريان روح الإسلام وقيمه الجمالية والفنية، رغم تنوع المدارس الفنية واختلافها، ففي القرون المبكرة برزت تأثيرات العمارة المحلية بشكل صارخ على امتداد رقعة جغرافية شاسعة، وذلك لغلبة التقليد والمحاكاة للموروث.

وفي عصر «الازدهار» بدأت مرحلة تأسيس فن العمارة الإسلامي ذي النمط المتميز، بحيث يمكن الحديث عن قواسم مشتركة في العمارة الإسلامية في كافة أقاليم العالم الإسلامي. وهذا يعني تطور هذا الفن من مرحلة الاقتباس إلى مرحلة النضج. لكن إحدى ركائز هذا النضج تكمن في وجود مدارس متنوعة داخل إطار النمط الإسلامي العام.

ذلك التنوع الذي يمكن أن نطلق عليه «الطراز» بكل مدرسة لا ينفي وجود خصائص أساسية مشتركة تجعل من تلك «الطرز» إثراء للنمط الإسلامي العام. فوجود المدارس ـ المدرسة العراقية الفارسية، والمدرسة المصرية ـ الشامية (الفاطمية)، والمدرسة الأندلسية المغربية ـ لا يبرز معطيات إقليمية خاصة ترجع إلى المؤثرات الموروثة فحسب ـ كما ذهب بعض الدارسين(٢٢) ـ لكنها ترجع إلى الطبيعة الجغرافية، وما تقدم من مواد البناء في الأقاليم الثلاثة، فضلاً عن الاختلافات السياسية بين بغداد العباسية والقاهرة الفاطمية وقرطبة الأموية، وما أفضى إليه التنافس السياسي من تنافس علمي وفكري وأدبي وفني إيجابي.

لقد أدى التنافس ـ خصوصاً في مجال العمارة كشاهد ظاهر على العظمة والمجد ـ إلى ازدهار

فن العمارة الإسلامية بوجه عام. هذا الازدهار الذي يعد التنوع بعض خصائصه، خصوصاً وأنه كان محدوداً في العمارة الدينية، وكان أكثر بروزاً في العمارة المدنية (٢٣).

فبرغم وجود تباينات في عمارة سامراء وعمارة القاهرة وعمارة الزهراء نظراً لحرص الخلفاء على التميز والخصوصية، فثمة قواسم مشتركة تجمعها في وحدة واحدة، وترجع تلك القواسم المشتركة إلى أن النظم الحاكمة آنذاك في العواصم الثلاث كانت ـ كما ذهب البعض «أقل ثيوقراطية»(٢٤) ـ هذا فضلاً عن الدور الفعال الذي لعبته التجارة والرحلة في طلب العلم في إحكام الأواصر الحضارية بين تلك النظم المتنافسة، بحيث يمكننا أن نتحدث عن «وحدة اقتصادية ـ اجتماعية» للعالم الإسلامي، رغم توزعه السياسي بين ثلاثة نظم كبرى (٢٥).

إن الطراز الإسلامي الجديد في العمارة انطوى على «تعددية في إطار الوحدة»، أو احتوى على ثلاثة أنماط في طراز واحد، لقد ظهرت ثلاث مدارس تبنت هذا الطراز المعماري الإسلامي؛ هي مدرسة إيران وآسيا الوسطى (بنو بويه)، ومدرسة مصر والشام (الفاطميون)، ومدرسة المغرب والأندلس.

كانت تلك التعددية دليل ثراء للطراز الواحد الذي يجمعها ويطبعها بخصائص وملامح وقسمات مشتركة. وكان النشاط التجاري المتعاظم يكمن وراء هذا القاسم المشترك(٢٦). فكانت الزخارف والرسوم والصور تنتقل مع التجار وطلاب العلم وقوافل الحجيج ـ في عصر عمه السلام ـ من إقليم إلى آخر(٢٧).

وتنافس الحكام.. في مجال العمارة والفنون ورعاية العلماء والأدباء والفنانين واستجلاب المعماريين لتشييد المنشآت الضخمة الجميلة، تعبيراً عن تنافس سياسي محمود. ولعل هذا يفسر لماذا ازدانت العمارة الدينية بالزخرفة الدنيوية(٢٨)، وتسابق الخلفاء والسلاطين في تأسيس القصور الشامخة والمباني العامة السامقة. كما جاراهم كبار التجار في هذا الصدد، فكانت قصورهم تنافس أحيانا في ضخامتها قصور الحكام.

ولكن على الرغم من وحدة العمارة العربية، في الروح الإسلامية، السارية فيها والمتجلية في مختلف طرزها، فإن هذه الوحدة المعمارية لم تؤثر في تنوع الأساليب باختلاف الوظائف، وحتى في الوظيفة الواحدة، كعمارة المساجد، فإن ثمة تنوعاً تجلى في هذه العمارة عبر التاريخ السياسي المتبدل، وعبر التنوع الجغرافي والديمغرافي.

وهكذا اختلفت عمارة المساجد في مصر عنها في المغرب العربي، بل تنوعت العمارة المصرية حسب تبدل العهود. فالعمارة الطولونية في مسجد أحمد بن طولون تختلف عن

العمارة الفاطمية في مسجد الحاكم، كما تنوعت في المغرب العربي، فالعمارة الأغلبية في جامع القيروان، تختلف عن العمارة الموحدية في جامع الكتبية في مراكش. ويبدو هذا التنوع واضحا إذن في عمارة ذي وظيفة واحدة، فكيف كان الأمر مع تنوع الوظائف؟

ويجيب عن هذا التساؤل الناقد عفيف البهنسي(٢٩) حيث يقول: «لقد جعل المعمار مسألة الوظيفة مرجعا له في تصميمه المعماري، وكان عليه أن يضع برنامجا معماريا يخدم الوظيفة سواء أكانت تعبيرية (المسجد) أو كانت تعليمية (المدرسة)، أو كانت مدفنية (القبة والمقام)، أو كانت للاستشفاء (المشفى والمارستان)، أو كانت للتجارة والإقامة (الوكالة والخان)، أو كانت بلاطاً سلطانياً (القصر)، أو كانت حصنا (القلعة والرباط)».

أمام هذه الوظائف المتعددة التي تختلف في شروطها وفي مقاييسها الإنسانية، كان على المعمار أن يبحث عن الحلول المعمارية لتحقيق هذه الشروط وهذه المقاييس . ويجب أن نذكر أن المعمار لم ينس الشروط المعمارية التراثية، والتي كانت سليقة في تصميمه المعماري، لا يشوبها انحراف أو تهجين، فلقد كان العالم العربي بمعزل عن المؤثرات الدخيلة.

بل إن الفكر المعماري الإسلامي، وقد تكون في وجدان المعمار بسرعة خارقة بعد الفتح الإسلامي، كان هو المؤثر في عمارة الأندلس كلها، وبقي أثره مستمراً حتى بعد النزوح منها، فكان الأسلوب المدجّن الذي استمر قرنين في ظل الحكم الإسباني، علامة هامة على قوة تأثير الجمالية المعمارية الإسلامية على عمارة إسبانيا في عمارة الكنائس(٣٠).

وننوه هنا بأن بعض الدارسين يتهمون العمارة الإسلامية بغلبة الطابع الوظيفي على طابعها الجمالي؛ بحيث يستوحي الناظر إليها دلالات عقلية، دون أية طاقة على الإثارة العاطفية والتأثير الوجداني.

ونعتقد في ـ حياد ـ ويؤيدنا في ذلك كثير من نقاد الفن (٣١) ببطلان هذا الزعم؛ لا لشيء إلا لأن هذا الحكم قد ينسحب على المظهر الخارجي للمنشأة المعمارية؛ دون نظر إلى ما حوته في الداخل من زخرفة سواء في العمارة الدينية أو غير الدينية.

ونكتفي لإثبات ذلك بإيراد بعض الأمثلة العامة؛ تاركين التفاصيل.. لم يخطئ بعض الدارسين المنصفين المتذوقين للفن حين ذهبوا مثلاً إلى أن الزخرفة الهندسية بأشكالها المكرورة توقظ في النفس مشاعر الصفاء والعذوبة، وتوحي بمشاعر وجدانية روحية عالية، هذا فضلاً عن إيحاءاتها بتجاوز العالم المادي من خلال أجسام مادية أصلا. ناهيك عن دلالتها عن مهارة مبدعيها التي تثير الإعجاب والتأمل(٣٢).

كما يوحي فن «الأرابيسك» كما مر بنا سواء استخدم لزخرفة البنايات أو على أجسام المنابر أو فوق ظهور الأثاث أو على أغلفة المخطوطات، بوجود ذات شاعرة لها كيانها المستقل المطلق والمتعالي، فضلا عن تعبيره عن سمات الاستمرارية اللانهائية(٣٣).

قد توحي الزخرفة النباتية والحيوانية ـ لأول وهلة ـ بالتنميط والمحاكاة، لكن تأملها يكشف عن عكس ذلك، إذ إن الفنان المسلم استوحى الطبيعة دون تقليد في خلق أشكال جديدة مركبة أو خرافية(٣٤) لا وجود لها أصلا في الطبيعة، إنما جرى تجريدها في إبداع خلاق(٣٥). أما الزخرفة بالخط العربي والزخرفة الهندسية، فتعكس ـ كما مر بنا ـ دلالات إبداعية وفنية غير محدودة.

لقد تمكن الفنان المسلم من تحقيق نوع من التوازن العبقري بين الوظيفة والشروط الجمالية، وبين الشكل والموضوع، وبين الروح والجسد، وهو توازن في الحقيقة مستمد من روح الإسلام وجوهره القائم على الجمع بين ثنائية الوجود المخلوق، والذي فيه يتكامل الظاهر مع الباطن، والعقل مع المادة، ولا تنفك فيه الآخرة عن الدنيا.

إن المعمار عند وضعه برنامج تصميمه المعماري، كان أشد حرصاً على وضع الخطوط المعمارية التي تخدم الوظيفة خدمة كاملة من حرصه على البحث عن الشروط الجمالية، لأنها أصبحت لديه سليقة وطبعا يصدر عنه.

لقد حافظ هذا المعمار، عند بناء المسجد، على تحقيق وظيفته كمكان للصلاة، يقف فيه المؤمنون أنساقاً خلف الإمام، أو يجلسون قعوداً باتجاه الخطيب، فكان على المعمار أن يحقق الفضاء اللازم في الحرم للقيام بالصلاة والاستماع إلى الخطبة، فجعل الحرم عرضانياً، وكانت القبة لتوزيع الصوت، وكانت النوافذ لإدخال النور الخارجي. ومنذ البداية كان الصحن الخارجي مجالا للصلاة في الهواء الطلق بعيدا عن حرارة الحر أيام الصيف.

وعند بناء المدرسة ـ كما يقول الناقد عفيف البهنسي ـ خرج المعمار تماما عن حدود العمارة المسجدية، وقدم عمارة انفتح المكان المغلق على فناء مركزي بواسطة أواوين خصصت للتدريس حسب المذاهب، وعندما توسعت وظيفة التدريس وازداد عدد الطلاب، أقيمت لهم غرف إضافية للدراسة والإقامة، كما في مدرسة السلطان حسن في القاهرة، والتي اندمجت مع مسجد احتفظ لنفسه بخصائصه الوظيفية، ولكن مهارة المعمار تجلت في الدمج بين الوظيفتين معمارياً، كما هي مدموجة بالممارسة، وظيفة الصلاة ووظيفة الدراسة.

وعند إقامة قبة تكريمية لدفن المتوفى، لم تكن عمارتها أكثر من غرفة، تستوعب المدفن، وفوقه قبة تغطي البناء، وتعبر عن عناية السماء بهذا المتوفى، سلطاناً أو ولياً أو فقيهاً. ويبقى المارستان

من أبرز المنشآت وأصعبها عند تحقيق الوظيفة منها، هذه الوظيفة المتنوعة، فهي للاستشفاء من الأمراض السارية، أو العقلية، أو هي لتدريب الأطباء، هكذا نرى فرقاً في عمارة بيمارستان أرغون في حلب للأمراض السارية، حيث بدا مغلقا تغطي البهو قباب ذات قمريات زجاجية، وحوله حجرات صغيرة. أو بيمارستان النوري بدمشق، فقد توسع فناؤه وانفتحت أواوينه على الفناء، ليستوعب الأطباء المعلمين، وتوسعت الغرف لاستيعاب المرضى.

وعندما أنشئت الخانات منذ القرن الحادي عشر، كانت فنادق للمسافرين مع قوافلهم وبضائعهم، ولذلك كان على المعمار أن يحقق في المبنى خدمة المسافرين وضمان نومهم وراحتهم وصلاتهم ومداواتهم وخدمة جمالهم ودوابهم، وحفظ بضائعهم وتسهيل بيعها.

وما زالت الخانات في اليمن تسمى(سمرة) واضحة المعالم والوظائف، وتقدمت عمارة الخانات فظهرت في العصر المملوكي في القاهرة، الوكالات الضخمة، مثل وكالة الغوري، لتحقيق أغراض الإقامة والتسويق التجاري على أفضل حال.

والحديث عن القصور ـ كما يذكر الباحث البهنسي ـ وما تشتمل عليه من سخاء زخرفي ومن أقسام تحقق للخليفة أو السلطان ممارسة الحكم واستقبال الخاصة، والإقامة في جو من المنعة والراحة مع أسرته وخدمه، تشهد عليه قصور الأمويين وقصور غرناطة. وللرباط وظيفة أشمل، فهو مقر الحكم ورجال السلطة، وكان على البناء أن يكون منيعاً، وتتوفر فيه الخدمات الإدارية والدينية والاجتماعية(٣٦).

وإذا توقفنا عند الكعبة كبناء معماري، حرص المسلمون على تجديده والاهتمام به، كرمز أساسي في الإسلام من حيث هو قبلة المسلمين على اختلاف مواقعهم وتباين أقطارهم، فإننا نجد الكعبة اليوم كقيمة جمالية تجريدية بأبعادها المتساوية تعني كل شيء بالمطلق، وهي لا شيء بالملموس، كأنها رمز الرموز الذي لا سبر لأعماقه، لكنها ومع ذلك بسيطة أكثر من البساطة نفسها؛ ففي شكل الكعبة تعبير عن تقديس الفضاء بدلاً من استعماره، لأن المعنى الروحي للشكل المصمت يسقط المادي؛ فالكعبة مكعب، والمكعب شكل متساوٍ لنفسه أبدا مهما تبدلت الزاوية التي ينظر من خلالها إليه. إنه الشكل غير المتمثل للأبدية، إنه الإشارة العظمى(٣٧). إن الوصول إلى المطلق الروحي عبر التجسيم التكعيبي (شكل مكعب) لهو قفزة نوعية مهمة على طريق التجريد الذي ألغى تفاصيل الأم الكبرى ومثلها بكتلة كبيرة القصد منها أن تكون مكاناً وليس نصباً، وهي كانت كذلك حتى عهد الخلافة الأموية التي طورت شكلها باتجاه المكعب التام. ومع ذلك تبدو إذا قسناها بالمسلات الفرعونية، أو زيقورة بابل، أو هرم

خوفو، كم كان شكلها وظيفياً لا قمعياً، وذا قيمة جمالية متطورة (٣٨).

ومن هنا فقد وجدنا المستشرق المنصف «بوركهارت» في كتابه «الفن الإسلامي لغته ومعناه» يبرهن بالدليل المادي من خلال دراسته للآثار الإسلامية على وحدة الفن الإسلامي، بصرف النظر عن حواجز الزمان والمكان، فوحدة الفن الإسلامي هي السمة العجيبة التي تميزه عن بقية الفنون العالمية، وهي نابعة من روح الدين الإسلامي، دين الوحدانية أو التوحيد الإلهي.

ولم يكن غريباً أن نجد «بوركهارت» يجعل من الكعبة الأصل الذي انبنت عليه كل تقاليد العمارة في الإسلام. فالكعبة من حيث الشكل والصفات هي النموذج الأول للفن الإسلامي، إذ تعبر عن جرثومة هذا الفن على مستويات الرمز الداخلي والشعائر الوثيقة الصلة بالشكل. فهي حلقة الاتصال بالديانة الإبراهيمية، أم ديانات التوحيد السامية، ومن هذا الطريق تصبح المركز بالنسبة للديانات السماوية الأخرى التي تنبثق منها، كما تنبثق الفروع من أصل الشجرة.

فالشكل التكعيبي يؤكد أصل الكعبة الإبراهيمي ـ فقدس الأقداس في معبد سليمان له نفس الشكل ـ وجوانبها الأربعة وأركانها تقابل الاتجاهات الأصلية التي ترتبط بفكرة المركز من حيث إن الاتجاهات الأربعة هي أركان العالم أو دعاماته. أما الكسوة فلها رمز تجريدي خفي، يعني معاملتها كجسم حي، بينما تأتي قداسة الحجر الأسود من حيث إنه حجر نيزكي سقط من السماء.

والكعبة بصفتها مركز العالم تمثل نقطة تقاطع محوري السماء، وعلى سمتها تكون بيوت الملائكة ثم العرش الذي تطوف حوله الأرواح السماوية، أو تدور معه في حقيقة الأمر. وهكذا فإن الطواف في الحج يمثل دوران السماء حول محورها القطبي في مقابل الكعبة، وتلك كانت فكرة الطواف في كل المعابد القديمة (وربما كانت متأثرة في هذا بالديانة الإبراهيمية التي هي أقدم الديانات السماوية) والاتجاه نحو نقطة واحدة في الصلاة، وهي الكعبة، يفصح عن اتحاد الإرادة الإنسانية في الإرادة الكونية. وهو الأمر الذي يختلف عن اتجاه الكنائس المسيحية التي تتوازى محاورها بسبب اتجاهها نحو مشرق الشمس الذي يمثل في الانقلاب الربيعي صورة المسيح في عيد الفصح.

وشعائر الحج ـ كما يراها بوركهارت ـ ترتبط بالكعبة بطريقتين مختلفتين، وإن كانتا تكميليتين هما: التوازن الذي يمثل الارتباط بها من حيث الاتجاه والحركة الممثلة في الطواف حولها. أما التعري من الثياب المعتادة ولباس الإحرام، فإنه يعني تجديد الخضوع لله.

وهكذا صارت الكعبة قلب العالم، أما ما كان فيها من أصنام فهي تمثل الشهوات التي تمنع من ذكر الله، وتحطيم الأصنام عند فتح مكة هو أمثولة الوحدانية، أي: الوعي بأن لا إله إلا الله.

وهكذا أصبح تحريم الصور دعامة من دعائم الإسلام، رغم ما في القرآن من الرمز، عندما يتكلم عن: وجه الله، ويد الله، والعرش الذي يستوي عليه.

وعن طريق الكعبة بصفتها النقطة المركزية التي يتجه إليها المؤمنون في الصلاة، والمركز الذي يرمز إلى اتحاد الإرادة الإنسانية والكونية، والقلب الذي يعبر عن الوعي بالوحدانية الربانية، ربط المؤلف بأستاذية فذة بين كل مساجد الإسلام والكعبة، وجعل العمارة الإسلامية في كل أنحاء العالم وكأنها بناء واحد، إن لم يمكن إدراك وحدته الكلية على مستوى المنظور، فإنها تكون ممكنة على المستوى الروحي، أي من منظور التأمل العقلاني الصحيح فالجامع ليس فيه مركز مقدس كالكنيسة والمعبد، وذلك أن المحراب يقتصر دوره على تحديد اتجاه القبلة والمساحة في المسجد تحيط بالحرم المكي(٣٩).

وما تحدثه العمارة الإسلامية وخاصة الكعبة المشرفة من أثر روحي في نفس الإنسان المسلم عامة والفنان المسلم على وجه الخصوص تحدثه بقية الفنون الأخرى، ولقد كان وعي الفنان المسلم أن الآيات القرآنية مثلا لا تتطابق مع أي من العروض المعروفة، كما هو الشأن في الشعر العربي، فلا يمكن رد الآيات إلى وزن وعروض واحد، فالميزان الايقاعي القرآني يجري حراً، ومع ذلك فإنه يحدث من الأثر ما يحدثه الشعر من أثر، بل وبدرجة أعلى حقاً، كذلك يماثل تدفقه غير الموزون عروضياً دفق أو انسياب التقاسيم في الموسيقى العربية، وهي تلك التي تتحرر من الأنماط الإيقاعية للدور أو الموشح(٤٠).

ولقد أثار كل من التدفق الحر للمعاني وسلاستها، والإيقاع المتوالي المناسب لدلالتها في وجدان الفنان المسلم قوة دفع لحركة لا نهائية بواسطة تشكيله لخطوط متداخلة ومتشابكة على هيئة المربعات والمخمسات والسداسيات والثمانيات، بحيث تحمل المشاهد على أن يتحرك متنقلا في كل الاتجاهات من شكل أو وحدة إلى شكل آخر أو وحدة أخرى، حتي يفرغ من اجتياز صفحة العمل الفني من طرف طبيعي إلى أخر. لقد استطاع فن الأرابيسك مثلا أن يعبر عن مضمون الإسلام الروحي.

وقد تأثر الوجدان الإسلامي في كل الفنون العربية، بهذه الخاصية من كتابه المقدس المتعالي في إبداعه الفني الذي لا يضارع وهو القرآن الكريم، الذي حين يستمع إلى تلاوته الإنسان المسلم تنتابه كل ألوان الوجدانات، وهو في كل ذلك متأثر بمعنى الآية وبفصاحتها على حد سواء، بمعناها وبفصاحتها التي تتمثل في التصورات والأخيلة والبناء اللغوي المعجز. وتكرار هذه التجربة عينها من آية إلى أخرى يفتح الوجدان، ويملؤه بالقوة الدافعة التي تدفع به إلى

الاستمرار أو التكرار إلى ما لانهاية.

«وهنا يبدو الشكل والمضمون أو الصياغة والمعنى في وحدة واحدة كاملة يقود في النهاية إلى الوعي بعظمة الحقيقة الإلهية، إلى الوعي بلانهائية الذات الإلهية وبعدم إمكانية التعبير عنها، أي بتنزيهها»(٤١).

إن الغاية من هذا الاندماج الجمالي يتم إدراكها من تساوق المعاني في حين يقوم النموذج المتكرر للآيات بتحريك هذه القوة اللانهائية الدافعة، وبالتأثير المتبادل بين كل من التساوق المعنوي والنموذج المتكرر ينشأ في ذهن الإنسان المسلم ما يمكن أن يطلق عليه ـ على حد تعبير كانط ـ الفكرة الذهنية، أي توقع لنموذج أعلى مطلق يسعى إليه الخيال الذي أصبح بواسطة العقل مهيأ للتكفل به، ولكن الإله المنزه وهو يسمو على الإدراك ـ سبحانه وتعالى ـ لا يمكن مطلقاً أن يكون موضوعاً للحدس الحسي (لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار) ومن ثم فإن الخيال لابد فاشل في جهده هذا إن عاجلاً أو آجلاً.

وبسبب هذا الفشل ذاته يتم في الوعي الإحاطة بأن الإلهي لا يمكن التعبير عنه، وأن اللانهائي لا يمكن تمثله، وأن ما يسمو فوق الحواس لا يمكن تصويره. فهذه الصفات كلها، أي عدم القابلية للتعبير عنه وعدم القابلية للتمثل، وعدم القابلية للتصوير، ليست إلا جوهراً للتنزيه(٤٢). الذي سيدفع الفنان المسلم إلى اختراع أساليب وأشكال فنية لم يعرفها القدماء (الخط العربي ـ الأرابيسك) تأخذ صورة «التأسلب» التي اقتضت إعادة إخراج الطبيعة في صورة جديدة وكما تمثل هذا في فن «الأرابيسك Arabesque الذي يعتبر مظهراً للوحدة في فنون الشعوب الإسلامية التي تختلف فيما بينها أشد الاختلاف.

وفي رأينا فإن أعلى مستوى في تأمل الفن يتمثل عند أولئك الذين ينظرون إليه نظرة ميتافيزيقية، أو حدسية خاصة الصوفية منهم. هذه النظرة تصل إلى استبصار أسمى، يتجاوز بكثير المظهر السطحي للأشياء، ويتمثل ذلك في قول أبي حامد الغزالي: «إن الجمال ينقسم إلى الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة .والأول يدركه الصبيان والبهائم، والثاني يدركه أرباب القلوب ولا يشاركهم فيه من لا يعلم إلا ظاهراً من الحياة الدنيا. وكل جمالٌ فهو محبوب عند مدرك ذلك الجمال، فإن كان مدركاً بالقلب، فهو محبوب القلب»(٤٣).

وفي هذه النظرة إلى الفن، تتحول القطعة الفنية إلى مفتاح أو مدخل لإدراك حقائق أسمى، كما يتبين في قول جلال الدين الرومي: «إن الشخص العادي يرى في العقل طيناً مشكلاً فقط،

في حين أن الآخرين ينظرون إلى الطين على أنه حافل بالمعرفة والأعمال»(٤٤). وقد عبر جلال الدين الرومي عن الفكرة نفسها في صور شتى، كما ترى في الأمثلة التالية:

هل يرسم أي رسام صورة جميلة حباً في الصورة نفسها، دون أن يأمل في المنفعة من ورائها؟ وهل يصنع الفخاري جرة على عجل، حباً في الجرة نفسها، دون تفكير في الماء؟ وهل يكتب الخطاط كتابة فنية، حباً في الكتابة ذاتها، دون أن تكون القراءة هي غايته منها؟ إن الصورة الظاهرة، إنما عملت لكي تدرك الصورة الباطنة، والصورة الأخيرة تشكلت من أجل إدراك صورة باطنية أخرى على قدر نفاذ بصيرتك. فالصورة الأولى إنما تعمل من أجل الوصول إلى الثانية، مثل ارتقاء درجات السلم(٤٥).

ومن هنا فثراء وخصوبة الرؤية الإسلامية للقيمة الجمالية، المتبدية في مختلف الفنون، يؤدي بدوره إلى ثراء وتنوع الخبرة الجمالية، فهناك تنوع أو طرائق متعددة للإدراك الحسي والتصوري، التعبيري والحدسي، وهناك نوعان من الخبرة الجمالية الأصل فيهما أنهما لغة تخاطب الناس على قدر عقولهم وعلى اختلاف مشاربهم وميولهم أو حساسيتهم أو ثقافتهم، فتتضمن الخبرة بدورها ضرباً تربوياً للارتقاء بالنفس المتلقية من مستوى إلى آخر، وكذلك بعداً جدلياً للحقيقة يمارسه المتلقي بين وجهيها التمثيلي والتجريدي، الكمي والكيفي، الحسي والمعنوي، الانفعالي والحدسي.

فإذا كان اللون والظل والكتلة يجسم لنا شيئاً مادياً أو إنسانياً من خلاله نبصر قدرة فاعلة ومتعالية، فإننا في التجريد متمثلاً في الخط والأرابيسك والزخارف الهندسية، نعرج متصاعدين نحو أفق اللامتناهي، وتصير بذلك ذات الفنان المسلم قادرة على التصاعد النفسي والعلو الروحي(٤٦).

هذا عن الأساس الروحي للفنون العربية الإسلامية، والتي تمثلت في الوحدة واتجهت إلى التوحيد. وقد تأكد هذا الأساس بالتئام أواصر الوحدة بين مختلف الفنون، فإن بين الفنون أواصر من الوحدة، وقد عالجناها من قبل، فهناك قرابة وثيقة بين العمارة العربية والشعر، إذ تبدو العمارة وقد نهضت سقوفها محمولة على أعمدة منتظمة وكأنها الإيقاع الشعري أو الموسيقي، والفتحات في واجهتها أو على صحنها، كالنوافذ والأبواب قد بدت بتقاطيعها كلمات موزونة على سلم متناغم من مداميك الجدران الحجرية.

وكذلك تبدو أبيات الشعر، عمارات متناغمة مدارها الأحرف والكلمات والاستعارات والتشبيهات الملونة. وفي كل بيت من البيوت شعراً كان أو سكناً نرى النغم مسموعاً أو مرئياً،

ونسمي ذلك كله، شعراً كان أم عمارة أم نغماً، نسميه فناً وقد استحوذ على الجمال من جانب ولن ينساه من الجوانب الأخرى.

وكذلك قيل إن العمارة، أم الفنون، بل إن «فاليري» يقول: «إن العمارة الفنية هي عمارة صداحة بموسيقى سحرية صافية، وكأنما هي أنغام سماوية قد صيغت من حجارة، هي أبنية كل ما فيها يصدح بموسيقى خاصة تمتزج بالجمال والجلال، فالجمال المعماري ينكشف ويختفي ويتغير ويؤكد ذاته على هذا النحو، مما يدل على أنه وسط بين الفنون الحركية والفنون الساكنة»(٤٧). ويؤكد الباحث عفيف البهنسي أن الحديث عن الأواصر بين الفنون ليس استنتاجاً، بل هو أساس قامت عليه الفنون عبر التاريخ وفي جميع أنحاء العالم، وأن هذه الأواصر العضوية يجب، أن تبقى كتأكيد على وحدة الذوق أو الحدس الذي تكوّن عبر تاريخ حضاري طويل.

على أن أواصر الفنون لا تتجلى من خلال ارتباطها بمثل أعلى غيبي نسميه الجمال المحض «فالجمال لا يمكن أن يكون مجرداً حيادياً، بل هو ملتزم بأفكار أو مبادئ أو معاناة أو أهداف أو واقع معين. وهذا الالتزام مندمج بمعنى الجمال، أي أن الجميل يشمل الكامل والأخلاقي والمسؤول»(٤٨). ومن هنا لم تظهر مشكلة الفصل بين الجمال والأخلاق في الإسلام، تلك المشكلة التي ستعانيها الفنون الغربية، والتي ستدفع بعض المدارس إلى الاتجاه إلى الفن للفن والإغراق في الشكلانية بعيداً عن الإنسان واهتماماته الروحية والوجدانية العليا.

فجميع الفنون من موسيقى وتصوير وشعر وعمارة هي في الإسلام فنون منتمية إلى الإنسان، ولا تراد إلا للإنسان، ومن هنا فالمقياس الإنساني هو الرابط بين الفنون جميعاً باعتبارها أصلاً من عطاء الإنسان، وليست من عطاء الطبيعة أو الآلة.

وإذا كان «سوريو» من أبرز من تحدث عن أواصر الفنون في الغرب في العصر الحديث، فإن العرب والمسلمين قديماً قدموا مبادئ ذلك في دراساتهم الجمالية. وعند أبي حيان التوحيدي الذي أقام قبل ألف عام هيكلاً كاملاً لفلسفة الفن ـ كما مر بنا ـ نراه مبثوثاً في كتبه، ونرى مفهوم أواصر الفن واضحاً في رسائله، حيث يربط بين فن الخط باعتباره فناً تشكيلياً سامياً، وبين فن الموسيقى. ثم يقوم بتحليل الهوية المشتركة لكل من الفنين فيقول على لسان أحد الخطاطين: «الحركات تمثلت بالحروف والحروف إذا اندفعت بالحركات، كانت الصورة الخطية، والحروف الشكلية محفوظة العيان بامتلائهما بهما، محروسة بانتسابهما إليهما».

ويعلق معلمه أبو سليمان السجستاني على هذا القول: «لكأنما اشتق هذا الوصف من الموسيقى، لأنه يزن الحركات المختلفة في الموسيقى، فتارة يخلط الثقيلة بالخفيفة، وتارة يجرد

الخفيفة من الثقيلة، وتارة يرفع إحداهما على صاحبها بزيادة نقرة أو نقصان نقرة، ويحس في أثناء الصناعة ألطف ما يجد من الحس في الحس، ولطف الحس متصل بالنفس اللطيفة، كما أن كثيف النفس متصل بكثيف الحس». إن أبا حيان هنا يربط الفنون كلها بالنفس عن طريق الطبيعة، وتمارس النفس فاعليتها عن طريق الإلهام، وهي تدرك أسرار الطبيعة والوجود إدراكاً سليماً. وهو بذلك إنما يتحدث عن نوع من الإدراك الحسي أو الحدس، تصدر عنه الفنون سواء أكانت شكلاً أو مضموناً أو كلمة أو نقرة لحن أو حركة في نغم.

الخط عند أبي حيان ـ كما مر بنا حين عالجنا تحليله للخط في رسالته الدقيقة عنه ـ هو أصل الفنون، فهو يرى له ؛ ديباجة كالنثر، ووشياً وتلويناً كالتصوير، والتماعاً، وحركة كرقص الراقصين، وحلاوة كحلاوة الكتلة المعمارية. يقول أبو حيان: «سمعت العسجدي» يقول: «للخط ديباجة متساوية، وأما وشيه فشكله، وأما التماعه فمشاكلة بياضه لسواده بالتقدير، وأما حلاوته فافتراقه في اجتماعه».

تبدو وحدة الفن العربي ـ على ما يذكر الباحث عفيف البهنسي(٤٩) ـ في وحدة جماليته، وفي وحدة الإبداع فيه. فالجمالية العربية مختلفة عن الجماليات الأخرى كالجمالية الهندية أو الجمالية الأوروبية، إذ تقوم الجمالية العربية على أسس روحية محضة يرتبط فيها الفنان بجمال سام كامل.

إن هذا السعي المستمر للبحث عن الجمال من خلال الأمثل لا يعني أن الجمال مطلق، بل هو نسبي يختلف من شكل إلى آخر على امتداد عملية الكشف عن السر الجمالي الإلهي. وتتجلى وحدة الإبداع من خلال مفهوم الوحدانية الذي يتبدى بوحدانية الرب وينتهي بوحدانية الوجود. وفي الحالتين يبدو الفن العربي الإسلامي نزّاعاً نحو الأمثل والأكمل والأجمل، ضمن حدود المفهوم الكلي للوجود.

وهو مفهوم روحاني ومادي يختلط فيه الزماني والمكاني، وتتجاوز العمارة حدودها الحجمية، لكي تستوعب أقواسها وقبابها وعقودها مدى التجويد أو إيقاع السماع والأدوار، وتمتد الأصداء والإيقاعات، لكي تكون رقشاً نباتياً أو هندسياً فيه آيات القرآن الكريم، أو أبيات الشعر من خلال الخط الكوفي أو الثلث، فلا نكاد نستبين فواصله بين فن وفن، بل لا نكاد نميز إن كان ما نراه نسمعه سماعاً، أو إن كان ما نسمعه نحسه ونتلمسه، ونرقص ونصفق أو نمارس وجداً صوفياً، أو نقوم بالذكر (الله أكبر) وعندما نعود إلى أنفسنا نشعر بنشوة لعلها أقصى ما يصبو إليه الفن.

الهوامش

١- جوميت مورينو: الفن الإسلامي في إسبانيا ص ١٠ القاهرة عام ١٩٧٧م.
٢- د. محمود إبراهيم حسين: الأنا الفاعلة في الفن والعمارة الإسلامية المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد٥٢ الكويت عام ١٩٩٥م.
٣- سمير الصايغ: الفن الإسلامي ص ٨٣ بيروت عام ١٩٨٨م.
٤- Ettinghausen,R. Arab painting .Skirap .40
٥- د. محمود إبراهيم حسين: الأنا الفاعلة ص ٨٠.
٦- سورة النور آية ٤٢.
٧- سورة آل عمران آية ٨١.
٨ - سورة الحج آية ٤٧.
٩- سورة الرحمن آية ٢٧.
١٠- السابق. د. محمود إبراهيم حسين: الأنا الفاعلة.
١١- سورة النور آية ٣٧.
١٢- سورة الحديد آية ٣.
١٣- سورة البروج آية ١٣.
١٤- م. ديماند: الفنون الإسلامية ص١١ ترجمة أحمد محمد عيسى دار المعارف مصر ١٩٨٢.
١٥- د. وفاء إبراهيم: فلسفة فن التصوير الإسلامي ص٤٥ الهيئة المصرية العامة عام ١٩٩٦م.
١٦- روجيه جارودي: وعود الإسلام ترجمة ذوقان قرقوط ص ١٤٤ القاهرة عام ١٩٨٥م.
١٧- Ismail R.Alfaruquia: Islamic culture and history in Islam
Majorworld Religions .p.69 نقلا عن د.وفاء إبراهيم:علم الجمال.
١٨- روجيه جارودي: وعود الإسلام ص ١٤٦.
١٩- السابق ص ١٦١.
٢٠- د. محمود إبراهيم حسين: أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية مكتبة نهضة الشرق عام ١٩٨٢م.
٢١- د. وفاء إبراهيم : فلسفة فن التصوير الإسلامي ص ٤٦.
٢٢- برجز مقال عن فن العمارة في كتاب شاخت وبوزورث: تراث الإسلام ص١٤٩
٢٣- Oleg Grabar: the Legacy of Islam 1974 p.253- 254
٢٤- السابق ص ٢٧٢.
٢٥- محمود إسماعيل: الفنون الإسلامية بين الإقطاع والبرجوازية ص ٢٨،٢٩ مجلة القاهرة العدد ١٨١ عام ١٩٩٧م.
٢٦- زكي محمد حسن: الفنون الإسلامية القاهرة بدون تاريخ ص ٧.
٢٧- السابق ص ٩.
٢٨- أندريه ميكيل: تراث الإسلام في الفنون ص٢١٩ الترجمة العربية دمشق ١٩٨٤م.
٢٩- د. عفيف البهنسي: ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية ص ٩٤ مجلة عالم الفكر ج ٢٧ العدد٢ الكويت عام ١٩٩٧م.
٣٠- السابق ص ٩٤.

٣١ـ محمود إسماعيل: الفنون الإسلامية بين الإقطاع والبرجوازية ص٢٩، ٣٠.
٣٢ـ إيتان سوريو: الجمالية عبر العصور الترجمة العربية ص ١٨ بيروت عام ١٩٨٢م.
٣٣ـ أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي ص ٧٢، ٧٣ القاهرة بدون تاريخ.
٣٤ـ السابق ص ٩١.
٣٥ـ السابق ٢٢٢.
٣٦ـ د. عفيف البهنسي: ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية ص ٩٥، ٩٦.
٣٧ـ صلاح ستيتية: الإسلام وروحية الإشارة عرضها محمد نور الدين مجلة الوحدة العدد١٨٧ بيروت عام ١٩٩٠م.
٣٨ـ موريس سنكري: أصول الوحدة الثقافية للأمة الإسلامية ص٥٥ مجلة الفكر العربي العدد ٧٨ بيروت عام ١٩٩٤م.
٣٩ـ بوركهارت: الفن الإسلامي عرض وتحليل سعد زغلول مجلة عالم الفكر ج ١. العدد١ الكويت عام ١٩٧٩م.
٤٠ـ د. وفاء إبراهيم: فلسفة فن التصوير الإسلامي ص ٣٤.
٤١ـ د. إسماعيل الفاروقي: نظرية الفن الإسلامي ص ٦ـ ١٤ مجلة المسلم المعاصر العدد٢٥ الكويت عام ١٩٨١م.
٤٢ـ السابق ص ١٤٧ـ ١٤٨.
٤٣ـ الغزالي: إحياء علوم الدين ج ٤ ص٣٠٣
٤٤ـ جلال الدين الرومي: المثنوي ج ٦ بيت ١١٤٤.
٤٥ـ المثنوي ج٤ الأبيات ٢٨٨١ ـ ٢٨٩٢.
٤٦ـ د. وفاء إبراهيم: فلسفة فن التصوير الإسلامي ص ٧٦، ٧٧.
٤٧ـ د. عفيف البهنسي: وحدة أواصر الفنون مجلة الوحدة العدد٣٩ بيروت عام ١٩٨٧م.
٤٨ـ السابق.
٤٩ـ السابق.

الفصل الخامس

الأسس الفلسفية للفنون الإسلامية

الأسس الفلسفية للفنون الإسلامية

عندما يتعلق الأمر بفيلسوف عربي/ مسلم أو فيلسوف يريد أن يحلل الأعمال الفنية انطلاقاً من الأسس النظرية والفكرية التي أسستها، ما هو المبدأ الأساسي الذي يجب الانطلاق منه؟ أو ما هو ا لمبدأ المؤسس الذي يجب التوجه نحوه؟

إن المبدأ الأساسي بالنسبة للفيلسوف الخاضع لمنظومة الفكر الإغريقي الروماني، أو الفكر الغربي، كما يسمى حالياً، أساسه «الفكر» أو «العقل» أو من إنتاج أحدهما؛ يكون إذن بإمكان العقل القبض على المبدأ وتحديده وتسميته وأكثر من هذا، يمكنه بلورته أو اكتشافه أو حتى خلقه. أما في حالة الفيلسوف العربي/ المسلم فإن هذا المبدأ «معطى» ولا يمكن إلا تبريره (١).

وبما أنه المبدأ الأول، فإنه يوجد وراء كل شيء، إنه وراء خلقه ووراء ما يمكن لخلقه أن يبدع ويصنع، لأن الخلق بدونه لا شيء. وللوصول إليه تكون الطريقة المتبعة هي نفسها طريقة الناقد الفني: يتحدث عن الإطار عن السند، عن المادة، عن التقنية، عن التاريخ ليصل في نهاية المطاف إلى اكتشاف الفكرة الأساسية التي حفزت عن انبثاق العمل الفني.

أ ـ الرؤية الإسلامية للفن والنقد الغربي:

في كل الفنون الإسلامية ـ على تفاوت في تجلّي ذلك وانكشافه ـ نجد الأساس الروحي ومن ثم الفلسفي لهذه الفنون، الأساس الروحي من حيث إنها فنون تصدر عن إيمان عميق بالله تعالى وبحدس جماله وجلاله اللانهائي، والذي تستشعره دائماً النفوس المؤمنة في هذه الحياة، والأساس الفلسفي لذلك الوجدان المستتر في الضمير والمتبدى على أنحاء شتى في مختلف الفنون.

هذه الأسس الروحية والفلسفية في نفس الوقت قد تكون مبهمة وغير واضحة في فنون

كثيفة لطبيعتها المادية مثل فن العمارة، ولكنها واضحة جلية في تلك الفنون التي تميل إلى التجريد مثل فن الموسيقى أو الخط أو الأرابيسك، بل إن الغاية من الفنون الإسلامية لتغزو عقول كثير من المستشرقين المنصفين وتأثر أرواحهم، وتصيبهم بعدوى ذلك الدوار الروحي الذي مس أنامل الفنان العربي المسلم حين أراد التعبير عن أشواقه وتطلعاته الوجدانية، وبثها في مختلف إبداعاته الفنية.

ومن هنا اتخذت كل الفنون في الإسلام صورة مغايرة للتعبير الراقي عن أشواق الإنسان المسلم إلى التعرف إلى الله والتوجه إليه وحبه والفناء في عبادته. فقد كانت الفنون الإسلامية دائماً سبيلاً من سبل تعظيم الله وجلاله عند المسلم، شعر بذلك أم لم يشعر، وأدرك ذلك أم لم يدرك.

ومن هنا يمكن أن ندرك ذلك الاختلاف الجوهري بين الأساس الفلسفي للفن في الإسلام، والأساس الفلسفي للفنون الغربية بدءاً من جذورها في الفن الإغريقي الروماني، وسيتضح لنا هذا التمايز بين الفن الإسلامي والفن الغربي إذا علمنا أن الغربي هو وليد هذا الفن الإغريقي وربيب قيمه ومعاييره، وقد كان الفن الإغريقي هو فن اكتشاف الإنسان حيث كان الإغريقي لا يرفض الروعة في مشاهدة الطبيعة من حوله، ولكنه يعمد إلى تحويلها إلى تصاوير وشخوص ويترجمها إلى شكل أساطير أول الأمر، كانت موضع اعتقاد إلى حد كبير، ثم تحولت إلى خرافات مخزونة في اللاشعور، وإذا صح أن الديانات الشرقية القديمة وليدة الخوف، فإن الأساطير Les Mytholcgic الإغريقية وليدة زواج بعض مظاهر الذكاء بالشاعرية.

وقد سيطرت هذه التصورات على الفكر اليوناني في معظم مراحله، وكان التصور الرئيسي الذي سيطر على فكر اليونان هو اكتشاف الإنسان، ومعنى هذا إنزال الحيوان وإبعاده عن مملكة التشكيل الفني وإحلال الإنسان في المرتبة الأولى، ولذلك ليس غريبا أن يقضي اليونان عدة قرون في دراسة تشريح الجسم الإنساني ذكراً أو أنثى، ولما كان الفن اليوناني قد هدف بالذات إلى تصوير أشكال غير ذات قداسات إلهية على نحو ما يجري في ظل الكهانات الأخرى فقد تطلع إلى العمل في حدود قواعد معينة وصار العمل الفني تصويراً للأسطورة، ثم صار مقصودا لذاته، أي أنه كان يخدم الأسطورة أول الأمر كمظهر ديني ثم تحول ليصبح فنا قائما بذاته(٢).

وقد كان الإنسان وسيلته وهدفه دائماً، ومن هنا جاء اهتمام الفن اليوناني بتصوير الجسم الإنساني والاحتفاء به، خاصة جسم المرأة ومواضع الفتنة فيه، وظل هذا تقليداً سارياً في الفن الغربي والأوروبي، وبلغ أوجه في فنون عصر النهضة، واختلط هذا التصوير بالاهتمام بالإثارة الجنسية، واعتبر الانفعال الجمالي متفرعاً من الإدراكات الجنسية الأنثوية، كما يتبدى في تفسير

فرويد في العصر الحديث.

وسيصبح الفن «إعلاء لهذه الشهوة الجنسية، ليصل بها إلى درجة السمو، كما أن الإثارة الجنسية المفرطة التي تنبع من مختلف مصادر الحياة الجنسية، تجد نفسها تحولاً في مجالات أخرى لتصبح مصدراً من مصادر الإنتاج الفني»، فإننا نجد «فرويد» يقول: «يلوح لي أن فكرة الجميل تغرس جذورها في الإثارة الجنسية، وإن الانفعال الجمالي يتفرع من تلك الإدراكات الجنسية»(٣). حيث يعدو الإنتاج الفني إلى حد ما نوعاً من إخفاء الحياة الجنسية وإظهار فكرة الجميل لدى الإنسان.

بل إننا نجد أفلاطون قبل فرويد يقول: «ما من إنسان يصبح شاعراً إلا ويكون الحب قد مسه بيده». ونيتشه الفيلسوف الألماني يذهب هذا المذهب، ويجد «أنه لكي يكون فن فإنه لا غنى عن وجود أولي من الإثارة الجنسية»(٤). وإننا نجد أفلاطون أحياناً يرتفع فوق الشعور الجنسي ويذكر في «المأدبة» أن الحب الذي «ينبع من الجمال» فينتج أعمالاً فنية، لا يشبه أنواع الحب العادية التي تخضع للناحية الجنسية.

وتتكرس هذه الحقائق الفنية بمرور القرون خاصة أن الفكر اليوناني قد مجد العقل الذي هو ميزة الإنسان ودعا سقراط إلى معرفة الذات في مقولته المشهورة «اعرف نفسك» مما حدا بالاتجاه الفني إلى الانحسار حول الإنسان جسماً ونفساً، وتمجيده إلى الحد الذي مزجه بالآلهة، ووضعه في مصافها. هذا التمجيد والتقديس للإنسان ظل كامنا في اللاشعور الأوروبي الفني، وسيطرت تلك المعايير الفنية والجمالية اليونانية على هذا الفكر، فجعلت بعض نقاده ينظرون إلى الفن الإسلامي من خلال الروح الذي يصبغ فنهم هم، أي الفن الغربي، مسلّمين بهذا الفن كمعيار مطلق لكل الفنون. فنجد «هرتزفيلد» Herzfeld في مناقشته لفن الزخرفة عند المسلمين خاصة في استخدام أوراق النبات والأزهار، مع أن هذا الفن في نظره يعتبر «الشكل السائد ذا المكانة البارزة بين كل فنون الإسلام قد لاحظ ما أطلق عليه «مناقضة الطبيعة»، ومن ثم يعقد مقارنة بين هذه المناقضة للطبيعة وبين طبيعته في الفن السابق للإسلام، أي الفن الهليني»(٥)، معتبراً عدم التواؤم مع الطبيعة في حد ذاته كافياً لاتهام هذا الفن.

ويذهب إلى أبعد من ذلك، فيقرر صراحة أن الإسلام لم يترك في نفس المسلم للفن مكاناً على الإطلاق فيقول: «إن نظرة المسلم للحياة حين تقارن بالنظرة التقليدية السابقة (يعني الإغريقية والرومانية) وحتى بالمسيحية لم تترك مكاناً للفن على الإطلاق، وبكل صرامة كقيمة رفيعة».

ويعلل ذلك بأن «الصفة العامة لنظرة المسلمين للحياة الاختفاء التدريجي للعناصر الشخصية

من أعمالهم الفنية، في حين تشكل هذه العناصر الجزء الرئيسي في الفنون السابقة على الإسلام». ومن هنا يعتبر التزيين بالنباتات فيها مجرد إضافات عرضية كما يبديه «فن الزخرفة» إنما جاء على حساب الأشكال الفنية الكبيرة، وعلى حساب التفصيلات الدقيقة في عمل الصانع الماهر(٦) ومن هنا يأتي هجوم «هرتزفيلد» على «فن الزخرفة» لمعارضته للطبيعة فضلا عن أنه لا يحمل في رأيه أي قيمة جمالية على الإطلاق.

وهذا نفس الاتهام الذي يردده م.س. ديمان Dimand وت.أرنولد Arbold في كتابه «مذكرة في الفنون الزخرفية المحمدية A Hand book Muhammadan Decorative Arts لأنه يعتقد أن الفن المحمدي فن زخرفي(٧). أي فن بلا مضمون، إذ إن الزخرفة في الفن الغربي ليست شيئا جوهريا في العمل الفني، ويقدم تفسيراً نفسياً بأن ما دفع الفنان المسلم إلى هذه الزخرفة هي اضطراره إلى ملء الفراغ لأن رؤية السطح الفارغ أمر لا يطاق في العين المحمدية. وبذلك يصبح الفن الإسلامي في نظره مجرد رد فعل لعقدة نفسية أصيب بها الفنان المسلم.

وهناك تحامل غربي آخر تنم عنه محاولة ديمان هذه، فتأكيده على أن «تصوير الأشخاص والحيوانات إنما يأتي بصفة دائمة عرضاً أو ثانوياً بالنسبة للاتجاهات الزخرفية السائدة يعتبر تفسيراً للفن الإسلامي على أنه «أساساً فن زخرفة» وهو بهذا يفترض أن الفن، ليكون فناً رفيعاً لا مجرد زخرفة يجب ألا يكون تصوير الأشخاص فيه ثانوياً، فهو يرى ضرورة تصوير الشخصيات في الفن بنفس الطريقة التي يفهمها ويعرضها الفن الإغريقي والغربي بصفة عامة، على الرغم من أن تصوير الشخصيات في الفن، وخاصة بالطريقة التي يعرضها الفن الإغريقي والغربي يعتبر محرما في الإسلام(٨).

إن هذا التقييم لخصائص الفن الإسلامي بما يتلاءم مع طبيعته، والاتهامات المترتبة عليه بسبب فشله في تقديم النماذج الفنية التي لم يقدمها، يعتبر النمط الشائع في دراسات الغربيين لهذا الفن، فمعظم الدارسين له يرون أن انعدام العناصر الشخصية فيه يعد مشكلة المشاكل، على الرغم من أننا قد وجدنا الفن الإسلامي في بعض مدارسه، وفي بعض عصوره لا يغفل العناصر الشخصية، بل يعطيها كثيراً من اهتمامه، بل ويبرع كثير من فناني الإسلام في التصوير الشخصي، وقد رأينا هذا واضحا بشكل ملحوظ في الفن العثماني التركي، ولكن هذا لم يكن الطابع الشائع والعام في التصوير الإسلامي.

ويحاول «ريشارد إتنجهاوزن» Ettinghausen على نفس هذا المنوال الغربي ومن تحليله لـ «خصائص الفن الإسلامي»(٩) بادعاء أن العرب قبل الإسلام كانوا شعبا لا مكان عنده للفن،

كما أن ديانة العرب قبل الإسلام لم تتطلب نحت تماثيل جميلة لغرض العبادة، ومن ثم لم تقدم لهم احتمالات للإبداع الفني(١٠).

ثم يفسر عدم وجود ذلك الفن التشخيصي في الإسلام لعدة مبادئ مثل «الخوف من اليوم الآخر» الذي أوجد التضاد بين الإسلام والحياة المترفة وبالتالي بين الإسلام والفن(١١)، ونسي أن الإسلام قد جاء على خلاف ذلك «قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق؟ قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا»(١٢).

والمبدأ الثاني أي إلحاح الإسلام على بشرية النبي (صلى الله عليه وسلم) فقد حطم «كل احتمال لتطوير أيقونات (صور وتماثيل قدسية) تصور محمداً بنفس الطريقة التي يصور بها المسيح في العالم الغربي»(١٣).

والمبدأ الثالث: أعني الخضوع لإله قادر على كل شيء، يتضمن طبقا لما يراه «إتنجهاوزن» التحريم المطلق لتمثيل الشخوص، ومن ثم الحط من شأن الفن التشخيصي. وكان استسلام المسلمين لهذا الاعتقاد ـ في نظره ـ هو المسؤول عن عدم الرغبة الواضحة في خلق ولو نموذج واحد رئيسي تتضح فيه الشخصية الفردية المعبرة عن الذات. هو المسؤول عن التخلص من هذا الشكل(١٤) المطلق بجعل النموذج غير نهائي، وهو المسؤول عن تتالي الرسومات التي لا تتضح فيها البداية أو النهاية، وطالما أنه قد اعتبر محاكاة الشخصية، والتطورية والخصائص الواقعية والطبيعية في الفن الغربي مثلا مطلقا لكل الفنون، فإن كل ما استطاع أن يراه في الفن الإسلامي هو أنه فن تعوزه هذه الخصائص أو أنه يناقضها.

وهكذا نجد أن كثيراً من المستشرقين الأوروبيين ينظرون إلى الفن العربي دائماً من خلال مقاييسهم الهلينية فلم يفلحوا في توضيح جماليته وفلسفته، بل اتهموه بالتقصير وبالزخرفة البديلة عن التشبيه بفعل المنع، وجعلوه في مرتبة أدنى من مرتبة فنهم الذي قام على المحاكاة الدقيقة والقياس الإنساني والقانون الرياضي.

وفي هذا يقول بشر فارس(١٥): «إن خروج التصوير الإسلامي على أصول الهيئة البشرية إنما تستدعيه نية مستقرة في الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق، الإنسان الذي ركزه في قلب العالم فلاسفة يونان وأهل الأدب والفن في إيطاليا الناهضة، أولئك الذين أقحموا المنزلة البشرية كلها ومجدوا العري الواضح في مصوراتهم ومنحوتاتهم، فجاء الإنسان معهم جميعا مقياس الأشياء كلها كما قال «بروتاغوراس» ولا يسع الإسلام إلا أن ينكر هذا الشطط».

ومن هنا فليس غريباً أن يسقط كثير من نقاد الغرب للفن الإسلامي صرعى مفاهيمهم الذاتية

حيث لم يتخلصوا من معيار «المذهب الطبيعي»، وهو المبدأ الأول لمفاهيم الجمال في الغرب، ولقد أسهمت النهضة الأوروبية عن طريق اكتشافها للتراث الكلاسيكي في إرساء مذهب الطبيعة الإغريقي كأحد المحددات الأساسية للجمال على الرغم من أن ارتباط هذه المدرسة بالوثنية الإغريقية جعل استيعابها أمراً عسيراً بالنسبة لرجال الكنيسة ممن حاولوا جاهدين ترويض عقولهم لقبول تلك الفلسفة التي تنبني في أساسها على عري الرجل والمرأة(١٦).

وحاول فنانو النهضة الأوروبية محاكاة أساتذتهم الإغريق في فن التصوير فيما اعتبروه آنئذ مساساً بالقيم الأخلاقية للدين المسيحي، غير أن رجال اللاهوت سرعان ما فطنوا لمسؤوليتهم تجاه عقد مصالحة بين هذه الفلسفة والقيم الأخلاقية المسيحية.

والطبيعة ليست هي كما كان يعتقد بأنها كائن أرضي من صنع الله، ولكنها عالم ينبض بالقداسة بفعل الروح التي نفثها الله فيها، ونسب قول للسيد المسيح أن الله نفخ في الطبيعة بروحه حتى لا يفارقها، فعملية التجسيد هذه جعلت من الطبيعة ملكوتا تلازمه الذات الإلهية، ومن هنا ومن خلال فكرة التجسيد في المسيحية أمكن للنزعة الطبيعية الإغريقية أن تتغلغل إلى وجدان المسيحية وشرعت منذ ذلك الحين في توسيع مجال سيطرتها داخله حتى تمكنت في كثير من الأحايين من احتواء المسيحية ذاتها. وأمكن بهذا تسرب المفاهيم الجمالية الإغريقية إلى أوروبا العصور الوسطى، فقد كان الإغريق يرون في المسائل الإلهية والطبيعية حقيقة واحدة بعينها شريطة أن يحظى مفهوم «تطبيع الطبيعة» برؤية سامية متميزة، واستمرت الدعوة لإقحام الفلسفة الطبيعية في الفن تأسيساً على أن الطبيعة في حقيقتها البديهية هي المعيار الأقصى المتوخى في كل أنواع الفنون.

ب ـ الأسس الفلسفية للفنون الإسلامية: أما أهم الأسس الفلسفية التي يمكن تبينها في الفنون الإسلامية، والتي خلص إليها كثير من المستشرقين المنصفين من أمثال «بابا دوبلو» Papa dopoulo وبوركهارت، والنقاد الفنيين المحدثين العرب والمسلمين إضافة إلى علماء وباحثي علم الجمال فهي:

١ ـ التجريد:

فقد رأينا كيف تميز الفن الإسلامي منذ نشأته الأولى بالبعد عن التشبيه أو التجسيد أو تمثل الصور الطبيعية أو محاولة محاكاتها، ومن هنا فإن تمثيل الكائنات الحسية في المساجد أو تصوير الرسول ((صلى الله عليه وسلم)) نفسه وباقي الأنبياء والخلفاء لم يعرف طريقه إلى هذا الفن ـ إلا في عصور متأخرة ـ خوفا من عبادة هذه الكائنات والانزلاق نحو الشرك، وهو منع ديني

صرف، خاصة في صدر الإسلام، يتضح في بقاء المسجد عارياً من الصور التي تلهي عن العبادة والتي تدفع إلى تقديس هذه الصور. وثمة منع يمكن تسميته «إيديولوجي» تجلى في رفض الصيغ المستوردة والتي ترتبط في دلالاتها وفي شكلها بقيم وعقائد غريبة عن المفهوم الإسلامي. فالتماثيل والأوثان التي كان العرب يتبركون بها قبل الإسلام ما هي إلا تماثيل رومانية قديمة كانت ترد مع التجار من الشام، وقد حملت أهمية قدسية وقيما فنية غربية، وهكذا كانت هذه الصور لصفتها الوثنية ولجماليتها الغربية مرفوضة من الإسلام. فقد رأينا الحديث الذي ورد على لسان السيدة عائشة حيث قالت: قدم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) من سفره وقد سترت على بابي درفوكا فيه خيل ذوات الأجنحة فأمرني فنزعته. وفي رواية أخرى متسترة بقرام فيه تماثيل فتلون وجهه ثم تناول الستر فهتكه ثم قال: «إن من أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون، فقالت عائشة فقطعناه، فكان رسول الله يرتفق عليهما».

ومن الواضح هنا أن الرسول لم ينه عن التصوير وإنما رفض الرسوم التي تحمل مفاهيم وثنية مستوردة، ورسمت بأساليب واقعية غريبة على الذوق العربي. وأما قوله إن من أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون، فإنما قصد بذلك أولئك الذين يحاولون خلق الكائنات أو مضاهاة الله في خلق هذه الكائنات التي رسمت بأسلوب واقعي وبمحاكاة رفيعة للواقع. فالمحاكاة والشبه محاولة للخلق ولمضاهاة الله، ولهذا كان الحديث «يعذب المصورون الذين يضاهون بخلق الله»(١٧).

وقد أدرك هذه الحقيقة بعض المستشرقين المنصفين مثل بابا دوبلو Papa dopoule (١٨)، الذي أدرك أن موقف الإسلام من التصوير التشبيهي لم يكن صادراً عن تعاليم دينية فقط، بل كان صادراً عن رفض شامل لكل ما هو غريب عن الفكر العربي والروح الإسلامية، فنجده يقول: «إن ما جعل التحريم يحدد بهذا الشكل الذي ورد في الحديث، هو مقاومة تأثير الثقافة الهلينية العقلانية على ميدان العقيدة الإسلامية، وذلك بفعل الآراء الفلسفية والتفسير وعلم الكلام، وتم التحريم عن طريق كبار المحدّثين الذين كانوا يشعرون بالحاجة الماسة إلى الصفاء والتجريد مما دفعهم إلى تأويل مجال أعمال وحركات الرسول بهذا المعنى، ومع ذلك نستطيع أن نضيف إلى ذلك أن المحدّثين هؤلاء على الرغم مما نشعر به من مظاهر روحية في الثقافة الهلينية، فقد كانوا يشكلون طرفا من موجة الرفض للفلسفة الإغريقية، وهكذا فإن الصور سواء كانت في الرسم أو الفسيفساء، أو التماثيل فقد كانت تبدو إغريقية أي منقضة لصفاء الأصالة العربية في الإسلام».

وقد أدرك هذه الخاصية الأساسية في الفن الإسلامي المؤرخ «بوركهارت»(١٩) الذي عاش

جل حياته في بلاد العرب وآمن بالإسلام، ودرس تاريخ وحضارة هذه الأمة من الداخل، فإن التجريد في كتابه يعبّر عن السمة الرئيسية في الفن الإسلامي، وإذا ظهر التجريد في العمارة التي تكون لها قيمة نوعية من وجهة النظر الهندسية بفضل أبعادها الغيبية والتأملية، فمن باب أولى أن يظهر بشكل واضح في زخرفة (الأرابيسك)، بل وكذلك في صور «المناتور» الفارسية وإن اعتبرت خارجة نوعاً ما عن إطار المفاهيم التشكيلية الإسلامية.

ويجب التنويه بأن التجريد هنا يختلف عن التجريد في الفن الغربي الحديث الذي أراد تحرير الإنسان من قوالب الحياة الآلية الجامدة، فانطلق به إلى آفاق اللامعقول، فالتجريد في الفن الإسلامي يختلف عن إسفاف اللامعقول الغربي من حيث إنه رؤية روحية للأشياء، بمعنى رؤيتها في شكلها النوعي والكيفي وليس في شكلها الكمي.

ومع أن النصوص الإسلامية من القرآن والسنة لا تعتبر المورد الذي تستقي منه أشكال التجريد في الفن الإسلامي، فمن الواضح أن التجريد مرتبط بقاعدة تحريم الصور التي ارتبطت بتحطيم ما كان في البيت الحرام من أوثان، ومحو ما كان على جدران الكعبة من الصور.

ولكنه ما كان من غير الممكن قيام فن جديد من لا شيء، كان من الطبيعي أن توجد جرثومة التجريد فيما ورثه الإسلام من تراث الشعوب المفتوحة، فالإسلام الوليد لم يعرف الفن، لأن الفاتحين العرب ظلوا معظمهم بدواً لا يحتاجون إلى الفن مما يعني أن حاجة الشعوب المفتوحة إلى الفن كانت السبب في خلق فن جديد مناسب لتعاليم الإسلام. فقد ولدت تلك الحاجة إلى الفن عند أصحابها نوعاً من التوتر النفسي الذي يمكن أن يشبه بحالة التشبع في المحلول المركز التي تسبق حالة التبلور التي تمثل بدورها مولد الفن الجديد في أشكاله البلّورية المنتظمة، والتشبع هنا ليس إلا رمزا للقوى الغريزية الخلاقة في التقاليد الموروثة(٢٠).

وهكذا ظهرت الوحدات الزخرفية من ساسانية وبيزنطية موشحة بالجواهر والعقود في قبة الصخرة وهي ترمز إلى دولة الإسلام العالمية. كما اتضح تفاعل العنصر الأفلاطوني الكامن في الفن البيزنطي بما يمثله من الحكمة التأملية (والحكمة ضالة المؤمن) مع الفكرة الإسلامية التي تؤكد الوحدانية الإلهية الأبدية والتجلي.

وقد كشفت قصور الأمويين ـ كما مر بنا في العمارة الإسلامية ـ عن بشائر الفن الإسلامي الجديد ممثلة في الوحدات الهندسية الإيقاعية من: مضفرة وملتوية ومعقوفة بعد أن لم تعد أفاريز محددة المساحة على الطريقة القديمة، بل أصبحت موضوعات لأعمال فنية رئيسية، كما هو الحال في نقش قصر المشتى الواسع الذي يوصف بأنه نحت له صلة بالخيمة أكثر منه بالعمارة

الحقيقية، وقد كان الأمويون يحنون دائما إلى بواديهم الشاسعة وحياتهم السابقة داخل شبه الجزيرة العربية.

وبذلك بدأت الزخرفة الإسلامية الكبرى في قصور الأمويين الريفية، وهي تؤلف بين الأشكال المتنوعة والعناصر المختلفة وتدخل عن هذا الطريق إلى مجال ما هو وعي وما هو لا وعي متخلصة من دلالتها القديمة حاملة دلالات ورموزاً جديدة(٢١).

ويرجع بعض الباحثين(٢٢) سبب إنكار تصوير الكائن الحي هنا في الاحترام الواجب للسر الإلهي المكنون في كل مخلوق، وهذا أيضاً ما انتهى إليه بعض المستشرقين، ولما كانت الصورة تدفع الإنسان المتأمل فيما هو خارج عن ذاته، فإن هذا ما يفسر ابتعاد الفن الإسلامي عن تصوير االشخوص الإنسانية واهتمامه بما يحيط بالإنسان قبل كل شيء: من حيث إن صفته الأولى هي التأمل، وبناء على ذلك أصبحت وظيفة الفن الإسلامي أشبه بوظيفة الطبيعة العذراء كالصحراء مثلا، وهو الأمر الذي يؤكده زخرف الوحدات النباتية المجردة خلال إيقاعه الذي لا ينقطع، وعبر نسيجه الذي لا نهاية له، تماماً كما يمكن للنهر الجاري ولأوراق الشجر المهتزة في مهب الريح أن تنزع الوعي من وثنيته الباطنة.

وهذا ما تؤكده أيضاً بساتين الفسيفساء في الإسلام، وهو تعبير عن تحريم المفاهيم الوثنية. ورغم ذلك فإن المسلمين الآريين من محبي الصور كالفرس والمغول التزموا بمبدأ التحريم للصور وإدانة تقليد عمل الخالق. ويتضح ذلك في عدم ظهور الأبعاد التي تمثل الطبيعة: كوضع الجسم الإنساني في الضوء والظلال، والاكتفاء بتصوير الحيوان في مجرد خطوط كتلك التي توجد على شعارات الفرسان المعروفة بالرونوك(٢٣).

ومن هنا فقد فرضت العقيدة الراسخة في روحية الإنسان المسلم مبدأين: الأول تصحيف أو تحوير الواقع أي تحوير معالمه الخاصة، وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان، والثاني: هو تجريد الشكل والواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته.

ولقد فسر سبب التحوير تفسيرات مختلفة، فمن قائل إن الإنسان ليس إلا مخلوقاً عاجزاً عن مضاهاة الله في قدرته الخالقة، وإنه مكرس لعبادة الله وحده «وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون»(٢٤). وقد أوضح القرآن الكريم أيضاً الفرق الواسع بين الله سبحانه والإنسان، والفرق بين وظيفة الخلق بالله ووظيفة العبادة المنوطة بالإنسان «هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم»(٢٥).

أي لا خالق ولا مصور إلا هو، وبما أن الخلق في القرآن مقصود به خلق الإنسان، لذلك كان

تصوير الإنسان ونحته من الأمور التي يضاهي فيها الإنسان القدرة الإلهية، وفي الحديث: «من صور صورة في الدنيا كلف أن ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ».

وثمة تفسير آخر للتحوير في الفن الإسلامي أن المؤمن كان يسعى إلى تغيير معالم الوجه البشري لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد في الحديث الشريف: «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله»(٢٦).

وفي رأي كثير من الباحثين في فلسفة الفن الإسلامي وجمالياته، ونحن نؤيد ذلك، أن الباعث على التحوير ليس عجز الفنان المسلم عن محاكاة الواقع، فقد رأينا كيف تمكن ذلك الفنان في بعض العصور وفي بعض المدارس مثل المدرسة التركية في التصوير من أن يحاكي الواقع خاصة في إبداعه للتصوير الشخصي أو البورتريه الذي يضارع التصوير الأوروبي الحديث إن لم يتفوق عليه، وليس وسيلة لإخفاء التشبيه على الله يوم الحساب، بل كان يرجع إلى الشعور بتفاهة الوجود الأرضي، والانشغال المستمر بالوجود الأزلي.

فالفنان المسلم لا يعير الوجوه والأشكال اهتماماً كبيراً في رسمه، فهو يصورها بكثير من التبسيط والبدائية إن اضطر إلى تصويرها دون أن يسعى إلى إضافة الوسائل التي تقرب هذه الأشياء والوجوه من حقيقتها فتجعلها في الصورة الثابتة أو في التمثال، ذات استمرار في إدراك الإنسان لنفسه، مما يدفعه إلى تقديسها، ولذلك فإن الفنان المسلم يرفض إتقان المحاكاة لكي لا يقع في البيجماليونية(٢٧) كما يقول «ماسينيون» تلك المحاكاة التي سيطرت على الفكر الفني اليوناني بدءا من أرسطو إلى عصر النهضة، ولم تتخلص منها أوروبا إلا في العصور الحديثة حينما بدأ الاتجاه إلى التجريد. ويؤكد على ذلك الناقد د.عفيف البهنسي(٢٨) حيث يرى أن الفن الغربي منذ نشأته الأولى في عهد جيوتو Giotto وألبرتي Alberti اعتمد على الأصول الأوليمبية التي تُحدد بشكل نهائي في العهد الكلاسيكي (القرن الرابع الميلادي) وكانت هذه الأصول تقوم على اعتبار الإنسان رمزاً للجمال، وأن العلاقات الثابتة بين الأعضاء، والتي حاول(بوكليت) وضعها في قانون، هي القواعد الجمالية التي يجب احترامها في النحت والتصوير وفن العمارة أيضاً. لكن الأمر لم يبق على هذه الحال دائماً، وخاصة في العصر الحديث عندما اقتضت ضرورة التقدم العلمي الصناعي تمييز العمل الخيالي عن العمل العلمي القاعدي.

فكان العمل الخيالي يجنح إلى اللاواقع، والعمل العلمي يقوم على الواقع، وكما يقول «براك»: «إن الاحساسات تسعى إلى التحرر، أما العقل فيسعى إلى التقعيد»، ومن هنا كانت بداية تحرر الفنان من الأشكال الطبيعية والعمل على مناهضتها شيئاً فشيئاً، حتى إذا كان الأمر

«لكاندينسكي» عام ١٩١٠م أصبحت اللوحة مجموعة من الخطوط والحلزونات والأشكال التي لا مدلول لها ولا ترتبط بأي الأشكال المألوفة في الواقع.

هنا نرى الإنسان الغربي يعلن صراحة عن نهاية الارتباط بالشكل الإنساني وعن التقائه بالأشكال المجردة التي لا تعني شيئا وتعني كل شيء. لقد قضى الفنان الغربي، كي يتحرر من ربقة القانون والنسبة الذهبية عددا من القرون، كان الفنان العربي خلالها يقيم فنه على الوحي أو الحدس، ويقيم الأشكال بعيدا عن مقاييس الشكل الإنساني وحدودها(٢٩).

ومن هنا فإن الانفصال الداخلي الذي يعتمر في ضمير المؤمن كان يربطه دائما بالمثل الذي لا تسعه حدود الشكل المادي، بل تضيق عن إطاره، وفي هذا يقول «بريون»: «إن الفن التجريدي لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضا يستطيع بدون وساطة هذا الشكل أن يثير مباشرة وحالاً حالات عاطفية وانفعالية أكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي»(٣٠). والله في الوجدان، وكما آمن به المسلمون، وكما يقول ابن سينا(٣١) غير قابل للشبه «إنه غير داخل في جنس، وإنه واحد من وجوه لأنه غير منقسم لا في الأجزاء بالفعل، ولا في الأجزاء بالعرض والوهم كالمتصل، ولا في العقل بأن تكون ذاته مركبة من معان عقلية متغايرة يتحد بها جملة، وإنه واحد من حيث هو غير مشارك البتة في وجوده الذي له، فهو بهذا الوجود، فرد، وهو واحد لأنه تام الوجود، ما بقي شيء حتى يتم.. إلخ».

ولذلك يتمثل التعبير الملازم للتفكير الروحاني والصوفي في الأشكال التجريدية، أو في الرموز غير التشبيهية، ولذلك يعترف «بريون»(٣٢) بأن «الفنان في كل مرة يسعى فيها إلى التعبير عما هو روحاني أو إلهي كان يسعى إلى التجريد، وهدا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الإسلامي بصورة عامة حيث كان المتعالي يعبر عنه دائماً بصورة غير تشبيهية».

أما في التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة إلى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط بالمتعالي الوجداني، ولكن بالمتعالي المطلق، هذا الارتباط الذي يتم نتيجة انفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيراً من الأخيلة وأبصر كثيراً من الرؤى الغامضة التي تكشف له على شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي.

ويعقد الدكتور البهنسي(٣٣) مقارنة بين التجريد في الفن الغربي الحديث والتجريد في الفن الإسلامي والذي وجد من مئات السنين فيقول: «على أن الانفعال الذاتي عند الفنان الغربي إذا انعكس في رموز تكاد تكون «موضوعية» فإنه في الفن التجريدي انعكس في أشكال لم تخرج إلا قليلاً عن القواعد الجمالية الأساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ.. ولكن في الوقت

الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاماً صوفياً، كان عند الفنان الغربي نظاماً رياضياً».

ويلتقي الرقش العربي أو الأرابيسك كما يسميه الغرب والفن التجريدي في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق. لقد كان المطلق عند العربي والمسلم هو المثل الأعلى، هو الحق، هو الجوهر، هو الله. ولذلك سعى عن طريق الفن إلى إدراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق المجاهدة والسلوك إلى الاندماج بالله.

وكذلك شأن الفنان الحديث، فقد لجأ إلى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الأفكار المطلقة التي لا يمكن تمثيلها بأي شيء. ومع أن بعض الاتجاهات الحديثة في التجريد إنما تسعى وراء الشكل فقط، إلا أن كثيراً من الفنانين التجريديين يدّعون أن وراء هذه الأشكال عالماً آخر مغايراً ومتمايزاً عن العالم الواقعي المألوف. يقول «ميشيل سوفور»: «إن الفنان التجريدي يسعى وراء الكل في الخاص، وإيجاد الجمالي لا يختلف عن اكتشاف الكلي، هذا الكلي هو الله، والتعرف إلى الإله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي»(٣٤).

وهكذا يسعى الأرابيسك العربي، والفن التجريدي على السواء إلى التعبير عن المجهول أو عن غير المحدود وغير المرئي والغيبي، على أن المطلق إذا كان مفهوما فلسفيا فهو في المفهوم الجمالي يعني إيجاد الصيغة الأكثر محضية، فالجمال القائم في الطبيعة، جمال التفاحة أو جمال البحر أو جمال المرأة، هو جمال شيء معين، ويشترك في تركية هذا الجمال عوامل عديدة منها المتعة أو اللذة أو الذكرى. أما الجمال المحض، الجمال البعيد عن جميع المغريات الإضافية، فلا وجود له في الطبيعة.. وليس شرطاً أن يكون عملنا جميلاً جمال الجيوكندا، ولكن الشرط أن يكون جماله فنياً أي أن يكون إبداعياً صرفاً.

كان الفن الإسلامي يعتبر إلى وقت قريب على أنه مجرد تزيين لا مضمون له، إلا أن ظهور الفن التجريدي حرك الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي، بل رأى «مارسيل بريون» في هذا الفن أساساً للتجريدية الحديثة، غير أن بريون على الرغم من حياديته ونزاهته في تقييمه للفن الإسلامي لم يستطع التحرر نهائيا من التجريدية الحديثة، فإنه وصم هذا الفن بالموضوعية التي تجعل العمل الفني آلياً لا ارتباط له بالمواقف والانفعالات الذاتية.

فهو يرى أن «الفن التجريدي يختلف آلياً عن الفن العربي في أن الأول يمتاز بنزعته الشخصية المتطرفة، حيث يكون الفنان بعيداً عن كل فكرة سابقة للأشكال التي يعبر بها عن نفسه وانفعالاته مما هو بعيد عن الفنان المسلم»، فالهندسة الإسلامية ذات موضوعية تامة، وهي منفصلة «بمعنى أن شخصية الفنان غير ممثلة». وهكذا أوجد «بريون» فرقاً واسعاً بين هندسية

«موندريان»، وهي هندسية شخصية وبين هندسية الرقش العربي الإسلامي والتي رآها جد موضوعية.

ولذلك نجد الناقد د.عفيف البهنسي(٣٥) يتصدى لهذا الفهم المغلوط لتجريدية الفن العربي الإسلامي حيث يقول: ونستطيع أن نجيب على بريون بما يلي: «إن الذهن الصوفي القائم على العقيدة الوحدانية يدعو إلى إنكار الذات وهو يدفع الفنان المؤمن إلى السعي المستمر للاتصال والتلاشي بالمطلق، ولقد بدأ هذا السعي في التكرار المستمر، وهو مظهر من مظاهر الوجد الصوفي عند بيرابين(٣٦) الذي يقول: «إن الصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة تثير أبدية الانطلاقات والعودات، متممة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر، وارتباط هذا بذاك، وهي بذلك تتجاوب مع الله، بحسب مفهومه الذي ورد على لسان ابن سينا، ويقترب من مفهوم الذكر».

إن الفن التجريدي الذي انتشر في أوروبا منذ بداية القرن، هو فن الأزمة الأوروبية، هو في حالة اليأس التي وصل إليها الفنان أمام إشكاليات الإنجازات الحديثة التي هدمت بقدر ما أنشأت، وهددت بقدر ما طامنت، ولقد أراد المثقف والمفكر والفنان أن يعبر عن مشاعر العبث والفراغ والمبهم واللاشيء بأسلوب أطلق عليه اسم «التجريدية».

ولكن هذا الفن كان متشعب الاتجاهات وتضمن تيارات بعضها فلسفي وبعضها سريالي وأكثرها عبثي عدمي عاد بالفن إلى نقطة الصفر كما يقول «هويغ». وفي الجانب الجدي من التجريدية يلتقي هذا الفن مع الرقش العربي في خلق صيغة جديدة لا وجود لها في الواقع، ولكنها موجودة بالفعل في عالم الفن والجمال.

ولقد وجد الفنان التجريدي في مفهوم الرقش وليس في صيغه مجاله لتبرير وجوده كما يقول «بريون»(٣٧) لذلك كان لابد من البحث عن أبعاد فلسفة الرقش العربي، لكي تحدد علاقة التجريدية بمفهوم الرقش.

لقد عمد الفنان العربي إلى تغفيل فنه لكي يفسح المجال للمطلق والمثل الأعلى أن يتجلى في عمله. إن الايمان بالله الواحد الأحد الذي لا مثيل له ولا صورة محددة له تشبه أي كائن أو صيغة معروفة، قد طبعت الفن بطابع التوحيد، ولسنا نسعى وراء تحليل المعنى الديني أو الفلسفي، ولكننا نفهم من التوحيد الايمان بقوة لا حدود لها، قوة مطلقة هي مصدر الأشياء والكائنات، وهي قوة سرمدية أبدية تتجاوز حدود الزمان والمكان. والإنسان سيد المخلوقات على هذه الأرض بإيمانه بهذه القوة المطلقة، يسعى إلى التقرب منها كاشفاً عن سر الحياة والكون والطبيعة والكائنات.

والفنان العربي المسلم يرسم سعيه المستمر نحو الملاذ الآجل برقش لين نباتي أو بخيط

مستقيم نجمي. والفرق واضح بين اتجاه تجريدي نحو اللاشيء، واتجاه نحو المطلق، الله. ومع أن «جوته» فهم أهمية الله، فهو يقول في ديوانه الشرقي «إذا كان الإسلام يعني التسليم لله وحده، فإننا لا محالة أجمعين، نحيا ونموت مسلمين»(٣٨). فإن من حلل التجريدية لم يصل إلى ذلك التفسير الإطلاقي للصيغة التجريدية فيما عدا «بريون» الذي تحدث بكثير من الحماس عن جذور التجريدية في الرقش العربي وفي مفهوم الإسلام(٣٩).

وتبقى التجريدية العربية تعبيرا عن فلسفة الفن العربي الإسلامي وأكثر تعبيراً عن بعض الاتجاهات التجريدية مثل تجريدية بول كلي وماتوسيه وهوفر، لأنها تقوم على مبرر ثقافي عريق، في حين تقوم بعض التجارب التجريدية في الوطن العربي، في العصر الحديث على تقليد الاتجاه التجريدي العدمي في الغرب، بعيداً عن المعنى والغرض والمسؤولية، وتخلو من ذلك البعد الفلسفي المتجلي في التجريدية الإسلامية.

إن المحرك الذي دفع الفنان العربي إلى تقبل الصورة الإلهية كان يختلف عن المحرك في الفن التجريدي الغربي، فمع أن الفنين يتجهان نحو الكشف المستمر عن المجهول، فإن المجهول عند العربي كان الغيب السرمدي المتعالي، وكان واحدا بالنسبة للفنانين جميعا، فلم يكن من اختلاف في وجهة النظر أو الرؤية، وكانت هذه الفروق هي التي تحدد قوة الأصالة في العمل الفني.

أما المجهول عند الفنان التجريدي المعاصر فقد تجلى في الفكرة الجديدة أو المعنى المطلق أو الصيغة الرياضية المخلصة، أو كان المجهول لا يحمل أي معنى من المعاني التي تخطر على ذهن المدرك، لذلك فإن الجمال في الفن العربي كان جمال التوحيد، أما في الفن التجريدي، فلقد كان الجمال المحض.

ويجب الانتباه إلى سوء الفهم الفني والجمالي الذي وقع فيه بعض المشتغلين بالفن والممارسين له في واقعنا العربي، حيث خلطوا بين مفهومي التجريد الإسلامي والغربي، بل حاولوا المزج بينهما، فتظهر الركاكة في أعمال كثير من المشتغلين بفن الخط أو التشكيليين من العاملين بالحروف العربية، الذين وقعوا في هذه النقطة الصعبة، عندما دمجوا بشكل فج بين ما هو تجريدي عربي يتمتع بخصائص جوهرية، وبين ما هو تجريدي غربي له خصائصه أيضاً. عندما رأوا أن غياب المنظور في الفن التراثي وغياب الصورة والاكتفاء ببعدين فقط تشكل عناصر الوحدة بين التجريد والتحديث، والتجريد القديم، وبذلك لم يجد هؤلاء الفنانون حرجاً في الجمع بينهما في العمل الفني المعاصر(٤٠).

أما فيما يتصل بالجانب الإبداعي، وقدرة الفنان المسلم على التكوين والتشكيل فقد أعطت

هذه الخاصية أو الأسلوب الذي تفرد به الفن الإسلامي، له إمكانات لا محدودة من التعبير، لأنها احتفظت للروح الإسلامية بأهم خاصية لا غنى عنها، بل هي تمثل حقيقة الفن وجوهره وهي الحرية.

وقد انتبه أحد الباحثين (٤١) فقال: «لا يوجد في الرسم أو التصوير موضوع يحمل غايته وحدوده المنطقية، وهكذا كانت للفن العربي في بداية الإسلام إمكانية نمو لانهاية لها، وإمكانية تطوير كبيرة تشهد عليها واجهة قصر المشتى بوضوح، مما يعطي فكرة عن خاصية مميزة للفن الإسلامي في عهد تكونه وهذه الحرية المطلقة التي تجعل أي عنصر قابل للتطور وفي أي اتجاه، فليس هناك بداية، وليس هناك نهاية، وليست هناك حدود أخرى سوى إرادة الفنان.

٢ـ التأسلب واللانهائية:

على الرغم من الاختلاف الأساسي الذي حدث بين الفرق الإسلامية كالأشاعرة والمعتزلة في تصورها للصفات الإلهية الإيجابية أو الثبوتية مثل العلم والقدرة والحياة، وغيرها من الصفات، بحيث اعتبرها المعتزلة ـ خوفاً من الوقوع في الاثنينية ـ عين الذات ولم يعتبرها كذلك الأشاعرة ـ خوفاً من الوقوع في التعطيل ـ إلا أن الفرقتين وبقية الفرق الكلامية الأخرى لم تختلف في الصفات السلبية، أي تلك الصفات التي ينبغي نفيها عن الله، وذلك في ضوء فهمها للآية الكريمة «ليس كمثله شيء»(٤٢).

ومن هنا نجد عند مختلف الفرق الإسلامية كثيرا من الصفات التي تنفيها في تصورها نفياً قاطعاً عن الله، مثل الجسمية والمادية والتغير الخ. فتقول ليس بجسم وليس مادياً وليس متغيراً حيث يتصور كل المسلمين الله مصدر الحق والخير والجمال والكمال، وهو منزه بكل ما يحويه التنزيه من معان وحيث لا يحده زمان أو مكان، ومن هنا يتصوره «بلا كيف» أي يستبعد أي اعتقاد بالحلول أو الخلط أو السريان أو التجسيد أو الانبعاث أو الاستغراق أو الاتصال الجوهري بين ما هو قدسي وما ليس بقدسي أو بين الخالق والمخلوق.

والاتصال الوحيد الممكن والقائم ـ في تصور المسلم هو ـ اتصال العبادة من الإنسان لله تعالى، واتصال العناية والرعاية من الله لهذا الإنسان، ومن هنا رسخ في وجدان المسلم أن الكلمات والتصورات والأفكار التي يعبر بها عن الذات الإلهية يجب أن تؤخذ دائماً «بلا كيف» مباشرة وبدون اعتماد على الركائز التخيلية حتى لا يساء فهم تلك الذات.

ولذلك أقصى الإسلام تماماً أي تعبير فني عن الله، خاصة وأن جوهر الدين الإسلامي يدور

حول هذا الأصل(التوحيد). وقد تمكن الحس الفني الإسلامي من التعبير عن هذه الحقيقة الراسخة في الفهم الإسلامي للتوحيد وهي «عدم القدرة على التعبير عن هذه الذات» بحيث صارت مقولة «العجز عن الإدراك إدراك» أمراً مسلماً به، وتمكن الفن الإسلامي عبر كثير من فنونه (الأرابيسك ـ الخط ـ الزخرفة) من التعبير عن هذا العجز الإنساني.

فإذا كانت الذات الإلهية منزهة مطلقة، لانهائية، لا يمكن التعبير عنها، إلا أن الحقيقة الجمالية المتضمنة لتلك الحقيقة الفكرية شيء آخر. فالتعبير الأول سلبي محض والثاني تعبير إيجابي عن مضمون هذه الحقيقة السلبية.

وهنا يكمن النصر ـ كما يقول أحد الباحثين(٤٣) ـ الذي أحرزته عبقرية الفنان المسلم في هذا المجال لأننا سنجد «النمط الفني» الذي يتناول موضوعات الطبيعة بصورة غير مألوفة في الطبيعة، قد وصل إلى مستوى رفيع في منطقة الشرق الأوسط الإسلامي نتيجة قيامه كرد فعل على الطبيعة الهلينية التي فرضها الإسكندر وخلفاؤه على هذه المنطقة، وبظهور الإسلام وتحت لوائه مواجها هذه الهلينية ذاتها وإن تخفّت في زي مسيحي، فإن رد الفعل كان قوياً في مجال الجماليات بنفس قوته في مجال اللاهوت.

فإنكار الإسلام ألوهية المسيح إنكارا قاطعا يتلاءم تماما مع رفض التعبير الجمالي عن الطبيعة وتشجيع للفن الذي يبرز هذه الطبيعة بصورة غير مألوفة أي بالنمط التأسلبي. فالشجرة أو الزهرة التي ترسم بهذه الطريقة تبدو كـ (كاريكاتير) لموضوعها الحقيقي في الطبيعة، تبدو كما لو كانت لا طبيعية أو ليست من الطبيعة، فكأنما أراد الفنان حين رسمها أن يقول للطبيعة (لا). أليست هذه الوسيلة المناسبة للتعبير عن (اللاطبيعة)؟

وكان أسلوب التعبير الفني الذي يشرح عدم إمكانية التعبير عن الذات الإلهية يتناول هذه الشجرة أو الزهرة بطريقة مؤسلبة تخالف طبيعتها وبتكرارها بصورة لا نهائية، رافضا بذلك كل تفرد ـ أو أي تفرد ـ لها وبالتالي فهو يقصي الطبيعة عن الوعي مرة وإلى الأبد.

فالموضوع اللاطبيعي الذي يكرر بنفس الصورة يعبر عن اللاطبيعة. وإذا استطاع الفنان بالإضافة إلى ذلك أن يعبر بأسلوب جمالي، وبواسطة تكرار الموضوع «اللاطبيعي» عن «اللانهائية» فإن النتيجة تكون مساوية لشهادة أن (لا إله إلا الله) كما تعبر الكلمات، لأن اللاتعبير واللانهائية اللتين يشكلان مضمون العمل الفني حينئذ تصبحان ذاتهما صفات للاطبيعية.

وهكذا بدا للروح الإسلامي أن هناك وسيلة ما تتطابق فيها الفنون المرئية مع القاعدة

الأساسية للتنزيه في الوجدان الإسلامي. ويضرب أحد الباحثين في الفن الإسلامي مثلا لطريقة «التأسلب» هذه التي اقتضت من الفنان المسلم إعادة إخراج الطبيعة في صورة جديدة فهذه الطريقة تعني عدم توخي التباين بين أفراد النوع الواحد، ولا تساير التطور المألوف في المملكة النباتية من الجذع على الأطراف الدقيقة للأوراق.

فالجذع والفرع يرسمان بنفس النسبة من حيث العرض والسمك نفس البناء، ونفس الشكل خلال اللوحة كلها، بالإضافة إلى أن عدم مراعاة التباين ساعد أيضاً على إلغاء التطور، لكل الأوراق أو الأزهار في لوحة ما واحدة ومتماثلة تماماً.

على أن الخطوة النهائية للقضاء على الطبيعة تماماً كانت في التكرار، فتكرار الأعناق والأوراق والأزهار مرات ومرات، يجعلها جميعاً يتلو بعضها بعضا بطريقة متماثلة لا نهائية يستحيل وجودها في الطبيعة الحية، تنتفي أي فكرة عن الطبيعة في ذلك العمل الفني.

وحينما يستخدم الفنان أشكال الإنسان والحيوان في لوحاته كما في التصوير الفارسي فإن إقصاء الطبيعة يتم باستخدام «التأسلب» وأحياناً طريقة التأسطر في تمثل الحيوان أو الإنسان، ويسلب كل الخصائص أو التعبيرات التي توضح الفردية أو الشخصية أو الذاتية عن الأشكال والوجوه الإنسانية.

إن ما أطلق عليه «أرنولد» (جهلاً) هو في الحقيقة فضيلة الفنان المسلم وتميزه إنه يحكي لنا قصة التنزيه أو الوجود الأسمى مستخدماً الإنسان كمادة فنية، ولكن من غير أدنى إيحاء بالطبيعة. فالإنسان كالزهرة مثلا، يمكن أن يمثل اللاطبيعية، خلال التأسلب . ولكن هذا بالتأكيد يستلزم محو كل الصفات الشخصية والذاتية، ولهذا يلاحظ أن معظم الصور الفارسية تحوي دائماً عدداً من الأشخاص الذين لا يمكن تمييز واحد منهم من الآخر.

ويتجلى هذا المفهوم للتأسلب واللانهائية في «الأرابيسك» الذي تتجه أبعاده في الفراغ إلى ما لا نهاية. إنه يدفع بكل قوانا الواعية إلى تأمل الوجود الإلهي الأعظم، كما تجلى في إبداع الخط العربي حيث جعل الكتابة ذاتها فناً من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص(٤٤).

ومن هنا كان اتجاه الفنان المسلم بنظرته الجدية إلى الكشف عن الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين، ولا يمكن التعبير عنه. وهذا الكشف يتم بإلغاء الجوانب الزائلة من شخص الإنسان ومن الطبيعة على السواء، فلقد كانت الملامح الحسية تبعد الحدس الفني للمسلم عن إدراك غايته وهي الجوهر الحق، بل تصرفه إلى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية، فتجعل منه حسا مرتبطا بالغرائز والميول.

ولقد فطن المصورون المعاصرون إلى سر التصحيف فقال «ماتيس» إن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة «فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي». لقد كان الفنان العربي يسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب، ولذلك فإنه عندما كان يرسم شكلاً ما في المخطوط ككتاب مقامات الحريري الذي رسمه «الواسطي» أو على جدران كما في قصور سامراء لم يكن يسعى من وراء الصورة إلى الدقة في المحاكاة، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم ذي حدود وفواصل، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قوياً حتى يصل به هذا الارتباط إلى حد أن يقلب الفكرة إلى إشارة ويقلب الواقع إلى رمز كلي.

وهكذا فإن المصور المسلم في عمله لا يرتبط بمفاهيم الفن السائد في الغرب والقائمة أحياناً على مفهوم العبث كما يفسرها سبنسر وشيلر وكانط(٤٥)، بل هو عمل رصين لا يفرق عن العبادة وفي ذلك يقول «بشر فارس»: «وبعيد أن ينحدر الرقش من بدوات العبث وإن زعم قوم النقاد هذا، فالرقش ثمرة التوقان الإسلامي، ثمرة ملقاة وتوقان مذعنان يختلج على هلع»(٤٦).

ومن هنا لم يكن غريباً أن نجد باحثا مثل: عفيف البهنسي(٤٧) يحلل الأرابيسك أو الرقش وفنونه تحليلاً فلسفياً حين يؤكد على أن وظيفته أن يعبر عن إبداع الخالق من خلال تكرار عناصره وتنافسها وقوتها وتفردها وثباتها ولا نهائيتها، والذي يلقي في نفس المشاهد إحساساً بديهياً باللانهائية وسمو الذات الإلهية .

وأنه «عمل هندسي محض يقوم على تعريقات واشتقاقات للأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع، والواقع أن شكل الخيط إذا كان هندسياً فإنه ذو مضمون ثابت وليس الطابع التجريدي فيه إلا لكي يكون الشكل مطابقاً للمفهوم المطلق الذي يتضمنه، فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات جد حسابية، وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد. فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها وإليه ترجع جميع الأشياء.

وفي ذلك يقول «بيرابين»(٤٨): «يعاني الرقش العربي دائماً مشكلة البحث عن الواحد». ويفسر ذلك ما نراه في التكوينات الهندسية الإشعاعية، فالملاحظ أنها بوقت واحد نابذة وجاذبة، وفي كلتا الحالتين فإنها تنطلق من الجوهر الواحد وتعود إلى الجوهر الواحد، فمرجع الأمور هو الله «وإلى الله ترجع الأمور»(٤٩) فالله مصدر كل شيء «الله يبدأ الخلق ثم يعيده ثم إليه ترجعون»(٥٠). ولقد فسر بيرابين ظاهرة الرسم الهندسي هذه بقوله: «إنها ملازمة لأدوار

منطلقة ومرتدة إلى منشئها، وهي تسعى بدون انقطاع إلى ممارسة وجد ممتع».

ومن هذا يتبين لنا كيفية انتقال المعاني الروحية الإسلامية إلى عالم الإشارة والمحسوسات أي إلى صيغ جمالية دنيوية، وكيف تمكن الفنان المسلم من التعبير عن الموجود اللامتناهي في كماله والذي يعجز دائماً في التعبير عنه بالكلمات والعبارات والتصورات، وسوف يتضح لها هذا المفهوم من قدرة الفنان المسلم على التعبير عن اللانهائية من خلال أسلوب التأسلب الذي يتجلى في كل فنون الرقش العربي أو الأرابيسك الإسلامي، في كل مدارس التصوير وعبر كل الأقاليم الجغرافية المختلفة.

٣ـ الرمزية:

وهكذا نرى أن الفن العربي الإسلامي ينصرف شيئاً فشيئاً عن تصوير الأشياء بذاتها وهو تأثير كلاسيكي غريب ولا شك قد ساد كل الفنون في الغرب إلى عهد قريب، إلى تصوير الأشياء من منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي، كما نرى ذلك في المنمنمات إلى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمزا للقيم الكبرى، وعلى رأسها قيمة القيم أي الله تعالى، مصدر الحق والخير والجمال.

والرمزية في الفن هي اصطلاح استعمله المستشرقون لتفسير هذا الانتقال الذي تم في الفن الإسلامي من التشبيه إلى التجريد(٥١) على اختلاف ما بين هؤلاء المستشرقين في دوافع ونتائج هذه الرمزية، إلا أن هناك اتفاقا شبه أكيد على التعاليم التي انطلقت عن تفسير متشدد ـ وجد له صدى كبيراً عند مختلف التيارات الإسلامية ـ للأحاديث النبوية الواردة في هذا الشأن، وعن تأكيد للفارق الكبير بين الإنسان والله، وتصور الإنسان عاجزاً عن مضاهاة الله، بل وفي تحاشي كل ما من شأنه الإيحاء بهذه المضاهاة، قد تضافرت جميعاً لتؤدي إلى هذا الاتجاه التنزيهي في الفن الإسلامي.

ولذلك فإن الفنان العربي المسلم انصرف انصرافاً تاماً عن الارتباط بالأفكار الوثنية التي تجعل الإله من صورة البشر إلى الصورة الوحدانية التي تجعل الله موئل الإنسان وملاذه ومن هنا كان استقطاب هذا المفهوم للألوهية لحدس ذلك الفنان المسلم الساعي إلى التميز والخصوصية. وقد كان الرقش أو الأرابيسك والخط والزخرفة هي وسائل هذا الفنان إلى تحقيق كل المفاهيم الجمالية اللانهائية التي يصبو إلى تحقيقها.

وقد وجدنا الرقش العربي في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير. حيث كان الخط العربي هو تجديد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل معاني معينة، وكان التصوير هو رسم أشكال

ووجوه تمثل حدثاً أو مشهداً واقعياً أو متخيلاً. أما الرقش فكان لا يحمل معنى بيانياً أو لفظياً وإنما ينقل الشكل الهيولاني والجوهر لأشياء كانت واقعية أو متصورة.

وهنا اتضح أن الرقش كان مثل الخط من جهة والصورة من جهة أخرى، لقد اتجه الخط العربي من شكله البدائي البسيط إلى شكل فني لم يعد له حد في التفنن والتعبير، بعد أن تعددت دلالاته، وتنوعت تأويلاته.ومع أنه لم يتخل عن وظيفته، فإنه أصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى ذاته، بل بصفته القدسية التي أصبحت جمالية تبعا لجمالية الخط ذاته.

وتزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط، مستقلة تحيطه بالمزيد من التزويق أو تنفصل عنه لكي تصبح رقشاً بذاته، وعندما انتقل هذا الخط إلى لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندسي حيث لم نعد نميز أيهما الأصل وأيهما الأثر(٥٢).

ولقد تطور الخط متجها نحو الرقش بسبب الأهمية البالغة التي أعطيت للخط، إذ ارتفعت مكانته لارتفاع مضمونه القدسي في كتابة القرآن الكريم وآياته، وبسبب تراجع التصوير التشبيهي بعد حملة المحدثين عليه في العصر العباسي. وهذا ما يتضح بجلاء ـ على ما يذكر الناقد عفيف البهنسي(٥٣) ـ في أعمال الفنانين المسلمين على مخطوطات عربية قديمة مثل مخطوطة «كليلة ودمنة» وفيها نرى النباتات تتجه نحو الرقش بوضوح، وصور مخطوط كتاب الحيوان للجاحظ، وتصبح المواضيع أقرب إلى التجريد والرقش في بعض صور مخطوط كتاب «كشف الأسرار» لابن غانم المقدسي، ومخطوط «عجائب المخلوقات» للقزويني وغيرها من الأعمال الفنية التي تضمها المتاحف الأوروبية والغربية.

وهكذا بدت الألفاظ بصورتها لناظر هذا الفنان المسلم، عجينة طيعة يوشي بها ما يشاء مغطيا المسطحات كما يحلو له بهذا التنميق الخطي، وأصبح الخط العربي جزءاً لا يتجزأ من الزخرفة المعمارية به تنساب الآيات من القرآن الكريم حول المحاريب والقباب وعلى الأفاريز الداخلية والخارجية للمساجد والقصور والمدارس والبيمارستانات وغيرها. وتجري حروفه متسقة منغمة كأنما هي تراتيل بالعين لمقاطع الكتاب المبين.

وبلغ سلطان الزخرفة الخطية العربية أنها فرضت نفسها على كثير من مزخرفي الخزف والسجاد الأوروبيين ممن تتلمذ على هذا النشاط من الحضارة العربية، فظهرت من تحت أيديهم زركشات فيها ملامح الخط الكوفي والنسخي، دون أن تقول شيئاً، أو تمكن قراءاتها(٥٤).

فإذا أردنا استجلاء الجانب الرمزي في الخط العربي وفن الأرابيسك، فإننا نجد مجالاً لا يقارن

لذلك التجريد الذي تفرد به الفن العربي الإسلامي، فإذا كانت الصفة الجوهرية للذات الإلهية كونها غير مشابهة للحوادث أي منزهة، هي الأساس الذي استولى على الشعور الإسلامي لدرجة أنه أراد أن يرى هذه الحقيقة معبرا عنها في كل شيء في الوجود، ولقد كان الفنان المسلم مولعا بإيجاد الوسائل التي تساعده على نشر هذه الحقيقة التي ملأت أقطار نفسه لدرجة أنه تفجرت عبقريته عن أعظم فيض من الرسوم المجردة عرفه تاريخ الوجدان الإنساني وقد وجد في الخط العربي وفي الأرابيسك وسيلته العظمى إلى تحقيق هذه الغاية (٥٥).

ويميز أحد الباحثين الأرابيسك عن الفن التجريدي الأوروبي الحديث في رمزيته العميقة الموحية حين يقول: «إن الفن التجريدي المعاصر، حتى عندما يلتزم الأشكال الهندسية لا يوزعها توزيعاً رياضياً متماثل الأجزاء، فمن أين جاء هذا الالتزام عند المزخرف العربي القديم».

إن الدائرة الزخرفية العربية (٥٦) عالم مشحون بالرموز الصوفية، فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك ومسار الكواكب، ودوران الليل والنهار، ومرور الشهور والسنين، والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية، وحملة عرش الله ثمانية، في قوله تعالى في سورة الحاقة «ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية».

ومركز كل ذلك، ومبدؤه، ومرده، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس، منها ينطلق ذكر الله في حلقة الذكر الصوفي المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والدراويش مكونين دائرة، وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى.. وكأن الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف، والذي يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلحظ توافقاً زمنياً بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين، وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الإسلامي.

أما الشحنة التعبيرية والرمزية الكبيرة التي يكتشفها الفنان المسلم والتي يضمنها لفن الخط العربي فقد وجدت حين حاول الفنان اكتشاف القيمة الجمالية للكلمة العربية، خاصة بعد أن صارت للكلمة الإلهية (القرآن الكريم) جوهر عقيدته ومصدر وحيه، وقد كانت الكتابة ولا تزال في الغالب عملية فجة ولا يتركز حولها أي اهتمام جمالي في ثقافات العالم، ففي الهند وبيزنطة وفي الغرب المسيحي ظلت الكتابة محصورة في وظيفتها التعبيرية، أي في كونها رموزا منطقية.

وكان دورها تكميلياً فقط في الفنون المرئية (التشخيصية) في المسيحية أو الهندوكية، بمعنى أنها تستخدم كرموز تعبر عن مضمون العمل الفني، على الرغم من أن الفكر المنطقي في مضمون العمل الفني لا يحتاج للتعبير عنه بالكلمات إلا إذا كان العمل الفني نفسه غير قادر على إبراز وتمثيل مضمونه الفكري.

لكن بظهور الإسلام ومحاولته التأكيد على تنزيه الذات الإلهية خلال التعبيرات الفنية المختلفة قد فتح للفنان المسلم آفاقا جديدة أمام الكلمة كوسيلة للتعبير الفني، فقد استطاع بالتدريج وخلال جيلين فقط أن يجعل من الكلمة المكتوبة فنا مرئيا، لها من الأهمية الجمالية ما يغرس في الوعي التصوري شيئاً آخر مستقلاً تماماً عن المعنى المنطقي الذي يستقيه من الفكر.

وكان هذا الفن الجديد ككل الفنون الإسلامية الأخرى يسير على نفس النمط ويخضع لنفس الهدف الذي دأب الوجدان الإسلامي على إبرازه وتصويره، حتى أصبح تطوره لوناً من الأرابيسك، فقد طوع الفنان المسلم الحروف لتصبح قادرة على إشباع حسه الفني، فهو يمطها أو يطولها، أو يركّبها أو يفصّلها، أو يربطها، أو يجعلها مستقيمة أو دائرية، أو يجعلها سميكة ثم يدبب أطرافها، أو يكبّرها جميعاً أو يكبّر بعضها.

كما استطاع الفنان المسلم استخدام كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة «التوريق» و«الهندسة» ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته، بل ليجعل الكتابة ذاتها فناً من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص(٥٧). على أن الخصائص الأساسية للحروف والتي تحدد شرعيتها في التعبير عن معانيها قد أمكن الاحتفاظ بها، فغدت تشكل النماذج الفنية الخطية ما تشكله التفعيلات العروضية في الشعر أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك. وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد.

فالخط العربي إذن ـ مثل الأرابيسك ـ استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي ـ أعني الرموز الفكرية الأبجدية ـ إلى مادة فنية تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصلياً لا ثانوياً، قائماً بذاته لا بغيره، ومن هنا يقول الباحث د.إسماعيل الفاروقي(٥٨): «وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماماً على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالي، فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الإسلام».

فكلمات الله هي أصدق تعبير مباشر عن إرادته، وطالما أن الله في وعي المسلم ووجدانه يتجلى دائماً غير مشابه للحوادث، فإن من المستحيل إذاً أن يتصوره العقل، وإن جاءت كلماته وحيا مباشرا عن إرادته. ومن ثم كان لكلمات القرآن الكريم مكانة عظمى من حيث هي إرادة الله، فإرادة الله سبحانه وتعالى يجب أن يكون لها من الجلال والاحترام والتقدير ما يجب له، وأن توصف بما هو أهل له من الجمال والكمال.

وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية في الإسلام بلا منازع،

وقد ساعد على نجاح هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول «زكي الأرسوزي»(٥٩) والتي تحمل بصورتها الرحمانية الصوتية مصدر استلهامها. ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) «التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة» فأية كلمة عربية مثل سعادة وجمال.. تحتفظ بأصولها في الطبيعة. وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الإنساني هي بنية موحدة منسجمة بجميع عناصرها: النحو، الجرس، الكلام كوحدة الجسم الإنساني. ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء، وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها.

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتاً ومعنىً وخيالاً مرئياً. وعلى هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الأرابيسك، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاته وحسب، بل كان القصد ترتيب لوحة فنية ذات أبعاد مكانية وزمانية، ومن هنا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها، وأصبحت الصورة مصعدا يرقى بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة للرابطة اللغوية بين صورة الكلمة، وبوادر الشعور بالطبيعة.

وهذا بحد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده من تطور يغرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة أن الخالق الأعظم لا يمكن التعبير عنه أو تمثله في الحس، فطالما أن هذا الخط قد أصبح لوناً من ألوان الأرابيسك يمكننا إذاً أن نتصوره عملا فنياً مستقلاً قادراً على التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية تماماً كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي. ومن ثم لا غرابة أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة.

وقد أدرك فلاسفة اللغة العربية من القديم تلك القيم الجمالية الرائعة المتضمنة في الخط العربي فطبقاً لما يرويه الزمخشري في «أساس البلاغة» فإن الوزير محمد أبا علي ابن مقلة عقد مقارنة بين تركيب وتأليف الشعر ليحدد الوظائف والقيم الجمالية في كل منهما، وهو يحدد للكتابة العربية معايير أساسية خمسة تؤدي إلى جمالها ورونقها وهي: التوفية والإتمام والإكمال والإشباع والإرسال(٦٠). أما أبا حيان التوحيدي ـ وكما مر بنا ـ فقد ذكر في كتابه «علم الكتابة» أن الكتابة عموما روحانية تسربلت برداء مادي (٦١).

وهكذا نجد أن الرسم العربي الذي ينمو نحو التجريد، ويتضمن كثيرا من الدلالات الرمزية، كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني في حالات الوجد الصوفي الدائب الذي ربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعته للبحث عن «اللانهائية» الملاذ الآجل حسب تعبير «بشر

فارس» في مؤلفه «سر الزخرفة العربية».

وبمعنى آخر إن الفنان العربي المسلم كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس أو الإلهام، وليس عن طريق الفهم فحسب، ذلك لأن إدراك الله لا يقوم على الحس، وإنما يقوم في حقيقته على الوحي والإلهام، ودرجات الوحي والإلهام متفاوتة أعلاها وحي الأنبياء وأدناها إلهام المبدعين من الفنانين والمتواجدين من الصوفية والسالكين.

والإلهام أو الحدس هنا هو الإلهام المتفوق على الحس والتعقل معا، أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي المتعالي ارتساماً واعياً محسوساً. ومن هنا كانت الصورة الإلهية قائمة في وجودنا منذ الأزل، وفي الإنسان الاستعداد الخاص لهذا النوع من التجلي، أما الصور العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا، ولذلك حين سئل أبو حيان التوحيدي عن هذه الصورة ؟ قال: «التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب المصور إياه»(٦٢).

ولقد أوضح التوحيدي الفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية بما يصح أن يكون قواماً فلسفياً للرقش العربي أو الأرابيسك. فالصورة الإلهية هي التي تجلت بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود. أما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك، إلا أنها دونها بالانحطاط الحسي، ولكن معها بالمرتبة اللفظية. وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت، وإلا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة.

وعلى الرغم من كل الدلالات الرمزية التي يعطيها الفن الإسلامي ـ كما مر بنا ـ في كثير من مظاهره السابقة نجد بعض المستشرقين يحاولون أن يجردوا هذا الفن من مضامينه الرمزية ويحيلوه إلى مجرد زخارف لا معنى لها، فنجد المستشرق البريطاني «توماس أرنولد» Sir Tomas Arnold يكتب مقالاً عن «الرمز والإسلام»(٦٣) وبالرغم من أن هذا المقال يضم قدراً محدوداً من المادة العلمية إلا أن الكاتب يتوصل بناء على تجربة عامة إلى نتيجة مؤداها أن الإسلام خلافاً للديانات الأخرى، لم يطور لغة خاصة به، كذلك فإن «رودي باريت» Rudi Paret مؤلف كتاب «الرمز في الإسلام» Symbolique de L Islam عام ١٩٥٨م لم يعط الرمزية دوراً هاماً في الفن الإسلامي.

ثم نجد «رتشارد إتنجهاوزن» وعلى الرغم من نقده لموقف المستشرقين السابقين حيث يقول: «بأن الموقف ليس سلبياً تماماً، كما فهم هذان العالمان الكبيران» إلا أنه يشكك أيضاً في رمزية الفن الإسلامي، حيث يعتبرها مسألة غير واضحة، ويعود فيتخذ نفس موقف أرنولد وباريت في تخلي الفن الإسلامي عن الرمزية، وضرب لذلك مثلاً برمزية الجلالة الذي اتخذ

رمزا آية النور، إن ذلك لم يحدث إلا في القرن السادس الهجري وبتأثير من رسالة الإمام الغزالي «مشكاة الأنوار» هذا الرمز يظهر بصورة خاصة في إيران والعراق والشام ومصر، ولكنه لا يظهر إطلاقاً في البلاد الواقعة شرقي هذه البلدان أو غربها أو جنوبها. كما أن استعماله لم يكن على نطاق واسع إذ اقتصر في الغالب على زينة المحاريب.

وإذا كان هذا الرمز لا يستعمل إلا في تلك الحدود الضيقة، فإن ذلك لم يكن ـ في نظره ـ بسبب معارضة دينية أو لظهور رمز آخر كان من الممكن أن يحل محله، بل إن اختفاء هذا الرمز يرجع إلى موقف الارتياب الذي كان المسلمون يتخذونه إزاء مثل هذه الرموز بصفة عامة، وهذا الموقف هو الذي جعل توماس أرنولد ورودي باريت يقطعان الأمل في وجود أي رمز من هذا النوع كما يرجع إلى عامل متأصل هو عامل تدمير الذات الذي أصاب الكثير من مظاهر الفن الإسلامي(٦٤).

ويخلص من كل ذلك إلى أن الرمز في الفن الإسلامي، وإن كان قد وجد واستُخدم في بعض الأحيان إلا أنه لم يستمر طويلاً في أداء رسالته، مثله في ذلك مثل النقوش الكتابية، فقد تحولت هذه الرسالة إلى زخرفة خالصة خلت نتيجة لذلك من أي معنى مفهوم مباشرة، وانضمت إلى الزهور والتوريق والأشكال النجمية التي لم يكن لها ابتداء رسالة معينة.

وفي الحقيقة يسيء «إتنجهاوزن» فهم الأعمال الفنية الإسلامية ويجردها من دلالاتها الرمزية لمجرد أن العصور الإسلامية الأخيرة انحدرت بالفن الإسلامي إلى حد كبير، فقد أصاب الفن من التدهور والانحلال بقدر ما أصاب كل مظاهر الحضارة الإسلامية في كل مجالاتها العلمية والثقافية، فكما امتد التخلف إلى العلم والفلسفة الإسلامية، فانحسرت في أشكال متخلفة من العلم التلقيني والفلسفة الموروثة التي تؤخذ بالتقليد والتلقين بعد أن كانت إبداعا وخلقا يتخلل الحياة الروحية والثقافية للمسلمين، ولذلك تتحول الفنون الإسلامية في القرون الأخيرة في الفهم والتذوق إلى مجرد زخارف وأشكال مغيبة الدلالة فاقدة المعنى، لا تؤدي إلا وظيفة أداتية ولا تعني شيئاً جمالياً في الحس والشعور المتبلد، ولكنها لم تكن كذلك في نظر مبدعيها الأوائل ولا من صاغوها أول مرة في عصور الازدهار الثقافي والتقدم الحضاري من أجل أن تؤدي وظائف جمالية وتضفي على الحياة الثقافية معاني روحية، وإن هبطت في نظر المتأخرين أو تدنت قدرتهم الفنية على تمثل ما تعنيه من جاذبية جمالية تحمل دلالات الرقة والتناسق والإبداع أو دلالات ميتافيزيقية تهتم بالأبدية وتنجذب نحو اللانهائية وتحاول التسامي نحو الجمال والجلال اللانهائيين.

ولا يسيء لهذا الفن الإسلامي، ولا يهبط بمعناه، ولا بدلالته الرمزية، تخلف المسلمين عن إدراك معانيه وأبعاده الفنية والجمالية، لتخلف حياتهم الثقافية والأدبية، كما لا يجرد مثل هذا النقد من قبل بعض المستشرقين هذا الفن من تلك القيم الجمالية الثابتة والمتضمنة في تلك الأعمال، التي ما زالت في بلاد المسلمين وفي متاحف العالم في الشرق والغرب تتحدى الزمن وتحمل رسالة ثقافية إلى كل وجدان وذوق ارتفع عن مستوى الحس المادي البسيط إلى أشواق الروح والوجدان، ولكن مثل هذا النقد ــ أو الانتقاد ــ يصبح مفهوما في سياق تلك الحملات التي يقودها بعض هؤلاء الذين يحاولون أن يجردوا كل ما هو إسلامي من معانيه الروحية العميقة، في الفن والجماليات الأدبية، كما فعلوا من قبل في العلم وفي الفلسفة.

وعلى كل حال فإن ضيق الأفق عند بعض المستشرقين ــ إن اعتبر هكذا في أحسن الأحوال ــ لم يحل دون أن يعترف «إتنجهاوزن» بأن التناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء وكمال التكوين الفني كله، صفات وخصائص تتوفر بحق في كل أعمال الفن الإسلامي الذي يحمله على اعتبارها أهم العناصر الإسلامية جميعا.

وهي أخص مميزات الفنون الإسلامية عامة والخط والأرابيسك على وجه الخصوص، ويجب أن نحذر هنا من اتجاه بعض الفنانين العرب والمسلمين خاصة منهم المشتغلين بفن الخط والذين يقصرون وظيفته الجمالية على الناحية الشكلية الخالصة دون انتباه إلى دلالاته ومضامينه الفلسفية والفكرية، فهم يستعملون الحرف في لوحاتهم بغض النظر عن قيمته الأدبية ويوجهون الانتباه إليه من زاوية قيمته الجمالية الخالصة، الأمر الذي جعل من لوحاتهم (مسالخ استشراقية) للحروف العربية، على رأي بعض نقاد الفن (٦٥).

وينطلق أصحاب هذا التوجه إلى أن اللوحة الحديثة يجب ألا تكون لها صفة أدبية أي تهتم بما هو شكلاني بصري فقط، وتبتعد عن المضمونية. لكن دعاة الحرف المجرد يتناسون عن عمد أن هذا الحرف هو تجسيد بصري شامل للغتنا، حفظها من الزوال ورسخها في عقول البشر وما زال مضطلعاً بهذه المهمة الأزلية. فنحن إذ نقدم هذه الحروف بغض النظر عن قيمتها الأدبية قد وجهنا ضربة مميتة لهذه الحروف ولما تمثله وأفقدناها مصداقية وجودها.

ولذلك يؤكد ناقد معاصر (٦٦) أنه إذا كانت لوحة الحامل في الغرب اتجهت فعلا هذا الاتجاه على يد «بول كلي» قديماً وماتيو نالارد، وهوفر، وريمونكس، وتروكي حديثا حين اتخذوا من الحروفية الشرقية شكلاً للصياغة الفنية في أعمالهم، وصاغوها بشكلانية متحررة تماماً من الأصول والقواعد الملزمة للكاتب وأضحت فنا تجريديا خاليا من القيم الأدبية

والفلسفية(٦٧)، فهذا شأنهم لأنهم كأوروبيين لا يستطيعون نقل المدلولات الثقافية الأخرى المتعلقة به. ولذلك يرى بعض النقاد العرب المحدثين أن هذا الاتجاه الجديد سوف يفرض نفسه وسوف يؤدي بالفن التقليدي في النهاية إلى فقدان الشخصية الفنية، وهي اجتماعيته ووحدويته وفرادته وأصالته(٦٨).

إن الأثر الفني في إطاره البيئوي الخاص يرتبط على العموم بعالم كامل من المدلولات الثقافية وبأبعاد من المعاني المأثورة، وبشبكة من المعطيات الثقافية التي لا تنتقل بانتقال الأثر ولا ترحل معه من مكان إلى مكان (٦٩).

وإذا عدنا إلى فهم فلسفة الفنون الإسلامية من حيث اعتمادها على الإحساس بالتناسق والتوازن الداخلي، فإنه قد يتبادر إلى الذهن سؤال هام وهو: كيف أحس الفنان المسلم بذلك العنصر الأساسي من التناسق الداخلي؟

يرى «إتنجهاوزن» (٧٠) أن المسلمين توصلوا إلى هذا الإحساس على مستويات متعددة، وهو في هذا محق من حيث إن حساسية الإنسان الفنية تتفاوت ارتفاعاً وسمواً بدرجة ثقافته وقدرته على الإدراك الجمالي والوعي الفني، ولم يكن المسلمون شذوذاً عن هذه القاعدة.

أما هذه المستويات فهي ثلاثة:

ففي المستوى الأول (الذي يعده الميتافيزيقي أدنى المستويات) نجد «الجاذبية الجمالية» وفي هذا يقول «جلال الدين الرومي»(٦٢٧هـ) «كل ما كان جميلاً رائق الحسن فقد صنع من أجل الإحساس السليم الذي يدركه ويتذوقه»(٧١). لأن الأمر هنا كما يقول الإمام الغزالي «كل ما أدركه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك»(٧٢). وهذه الناحية من الجمال والتناسق هي الدافع الذي أدى أصلا إلى وضع العمل الفني والذي جعل مثل هذا العمل موضع الإقبال على مشاهدته وتذوقه، ولا يزال هذا إلى اليوم هو أساس جاذبية العمل الفني عند تذوقه وانتشاره.

وعلى المستوى الثاني: نجد أن التصميم يلبي حاجة نفسية، فهو يخاطب الحساسية الإنسانية التي يزعجها ما يحيط بها من المناظر الطبيعية التي لم تمسها يد التهذيب، فيكون الرد على ذلك، هو التناسق الشكلي الخطي الذي تكون خطوطه مستقيمة في حالة الأعمال المعمارية والحدائق، ثم يزداد جماله بإغنائه بالألوان التي تعتبر دواء شافيا من الملل والرتابة الشاملة المنبعثة عن امتداد الرمل أو الصخر في كل مكان.

يتجلى هذا واضحاً في ذلك القدر العظيم من الخزف الفني بالطلاء الميناني ذي البريق المعدني الذي برع في صياغته المسلمون، كما يتجلى في صورة أدعى إلى الدهشة في التغطية المعمارية

للجدران بأشكال شتى، كما نرى في الآجر الإيراني والفسيفساء القيشاني والقطع الفنية المنحوتة من الطين المحروق في وسط آسيا، وكذلك في كسوة الجدران بالرخام المتعدد الألوان في مصر والشام وفي استخدام الزليج (مربعات القيشاني الملونة) في الأندلس والمغرب. وإذا كان الشخص العادي يكتفي بهذين التأثيرين اللذين تحدثهما الجاذبية الجمالية والاستجابة من خلال حاجة نفسية، فإن أناساً آخرين ذوي الطبائع التأملية والدينية قد يشعرون بسرور داخلي وحبور وجداني من خلال النظر إلى الفن بطريقة أعمق.

ومن هنا نجد نظرة أخرى إلى الفن يمكن أن نسميها نظرة أخلاقية ترى الفن على أنه صورة للفضيلة، وكان القاضي أحمد يقول: «إن صفاء الكتابة ينبع من صفاء القلوب»(٧٣). ويسند هذا الرأي إلى الإمام علي الذي يقول: «إن الغرض من تجويد الكتابة لم يكن ابتكار الحروف والنقط ولكنه كان يرمي من ورائها إلى تحقيق الهدفين الأساسيين وهما الصفاء والفضيلة».

وهذا الرأي يعبر عن موقف كان أبو حامد الغزالي قد اتخذه من قبل ذلك وعبر عنه بقوله:«فمن رأى حسن نقش النقاش وبناء البناء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاصلها عند البحث إلى العلم والقدرة»(٧٤).

على أن أعلى مستوى في تأمل الفن هو المستوى الثالث: ويتمثل ـ في نظر إتنجهاوزن ـ عند أولئك الذين ينظرون إليه نظرة ميتافيزيقية، وخاصة الصوفيين منهم، هذه النظرة تصل إلى استبصار أسمى يتجاوز بكثير المظهر السطحي للأشياء.

ويتمثل ذلك في قول الغزالي صاحب الرؤية الإسلامية الجمالية حيث يقول: «إن الجمال ينقسم إلى الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة. والأول يدركه الصبيان والبهائم والثاني يدركه أرباب القلوب ولا يشاركهم فيه من لا يعلم إلا ظاهراً من الحياة الدنيا، وكل جمال فهو محبوب عند مدرك الجمال، فإن كان مدركا بالقلب، فهو محبوب القلب»(٧٥).

وفي هذه النظرة إلى الفن تتحول القطعة الفنية إلى مفتاح أو مدخل لإدراك حقائق أسمى كما يتبين ذلك في قول جلال الدين الرومي: «إن الشخص العادي يرى في العقل طيناً متشكلاً فقط، في حين أن الآخرين ينظرون إلى الطين على أنه حامل بالمعرفة والأعمال»(٧٦).

كما يصبح الكمال الفني امتدادا ونظيراً للإنسان الكامل. وهذا الإنسان في رأي محيي الدين بن عربي (٦٣٨هـ/١٢٤٠م) «يجمع في نفسه صورة الله والعالم، وهو وحده الذي تنجلي فيه الذات الإلهية بكل صفاته وأسمائها (بما فيها الجمال) وهو المرآة التي تنكشف له فيها ذاته.

ونحن أنفسنا الصفات التي نصف بها الله ووجودنا ما هو إلا تحقيق وجوده»(٧٧).

وهكذا اتضحت لنا فلسفة الجمال في الفن الإسلامي، وانكشفت الأسس الفلسفية للفنون الإسلامية ممثلة في التجريد والتأسلب والرمزية كخصائص ومميزات يمكن تبينها في جل الأعمال الفنية الإسلامية من عمارة وزخرفة وخط وتصوير وأرابيسك إلى غيرها من أشكال فنون الحضارة المنتشرة بين أرجاء العالم الإسلامي على مر العصور.

لقد كان الفنان المسلم ـ كما مر بنا ـ يسعى دائماً إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب. ولذلك فإنه عندما كان يرسم شكلاً ما في مخطوط كتاب أو على جدار، لم يكن يسعى وراء الصورة إلى دقة المحاكاة، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم ذي حدود وتواصل، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قويا حتى يصل به هذا الارتباط إلى حد أن يقلب الفكرة إلى إشارة، ويقلب الواقع إلى رمز كلي.

فقد تبين لنا بما لا يدع مجالا للشك أن المصور المسلم ـ والفنان المسلم عامة ـ كان في عمله لا يرتبط بمفاهيم الفن السائدة في الغرب والقائمة أحيانا على مفهوم العبث كما يفسرها سبنسر وشيلر أو على مفهوم المحاكاة كما رآها من قبل أرسطو، بل كان عمله رصيناً وعميقاً لا يفرق عن العبادة، بل كان يصطبغ بصبغتها ويتوجه لتحقيق غايتها.

وقد تجلى هذا واضحاً في أرفع نوع من أنواع الفنون الإسلامية وأكثرها تجريداً وهو فن الأرابيسك ـ كما مر بنا ـ فوظيفته أن يعبّر عن إبداع الخالق من خلال تكرار عناصره وتنافسها وقوتها وتفردها ولانهائيتها، والذي يلقي ـ وما زال ـ في نفس المشاهد إحساساً بديهياً باللانهائية وسمو الذات الإلهية. وقد كان الفنان المسلم دائماً يعتمد في عمله الفني على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة في نفس الوقت عن العقل الرياضي البارد والمبني في الظاهر على علاقات حسابية، وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية، هي فكرة الله الواحد الأحد، وهذا ما قصد إليه «بيربين» ـ كما مر بنا ـ حين قال: «يعاني الرقش العربي دائماً مشكلة البحث عن الواحد».

وقد تبين لنا كيفية انتقال المعاني الروحية الإسلامية إلى عالم الإشارة، والمحسوسات إلى صيغ جمالية فنية، وكيف تمكن الفنان المسلم من التعبير عن الموجود اللامتناهي في كماله والمطلق في جماله وجلاله، والذي يعجز دائما في التعبير عنه بالكلمات والعبارات والتصورات، وكان ذلك من خلال أسلوب التأسلب.

كما عرفنا أن الفن الإسلامي قد انصرف انصرافاً شبه تام عن تصوير الأشياء بذاتها، وهو

مفهوم كلاسيكي غربي ساد كل الفنون الغربية منذ عهد أرسطو إلى عهد قريب، إلى تصوير الأشياء من منظور روحي مختلف حتى عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي الذي أراد به الغرب أن يتعالى ويتسامى من خلاله، إلى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمز القيم الكبرى أو قيمة القيم المطلقة. ومن هنا كان استقطاب مفهوم الألوهية لحدس ذلك الفنان المسلم، عبر مختلف الفنون الإسلامية التى مارسها، وكان الأرابيسك والخط والزخرفة، هي وسائل هذا الفنان الناجحة إلى تحقيق كل المفاهيم الجمالية اللانهائية التي يصبو دائماً إلى تحقيقها.

لقد أدرك الفنان المسلم أن الهوة واسعة جدا ولا يمكن عبورها بين المخلوق المتناهي والخالق اللامتناهي، على الرغم من شعوره بأن عليه أمانة، لم تستطع السماء والأرض والجبال تحملها، وهي أمانة تحقيق القيم اللانهائية في نفسه وفي غيره وفي العالم، فسعى سعياً حثيثاً إلى التعبير عن كل ذلك في شتى مجالات الفن، وفي مختلف نشاطات الجمال، واستنفد في كل ذلك كامل طاقته ومنتهى وسعه، فكانت مكافأته على ذلك، الشعور الدائم والعميق لكل من يشاهد إبداعاته، أنه في حضرة الذات الإلهية، وتلك هي المثالية الإسلامية التي ولدها الفن الإسلامي في نفوس المسلمين.

الهوامش

١ـ وليم العروسي: من الرسم إلى فلسفة الفن مجلة الوحدة العدد ٧٠ بيروت يوليو عام ١٩٩.
٢ـ د. عبدالفتاح الديدي: فلسفة الجمال ص ٤٦ مصر عام ١٩٨٥م.
٣ـ ج. برتلمي: بحث في علم الجمال ص ١٠٩، ١١٠ الترجمة العربية بيروت.
٤ـ د. عبدالرؤوف برجاوي: فصول في علم الجمال ص ١٢٩ بيروت عام ١٩٨١م.
٥ـ د. إسماعيل الفاروقي: التوحيد والفن ص ١٦١ ترجمة محمد حمدون. يميل الفن الهليني إلى تصوير الطبيعة ما هي أو محاكاة للطبيعة إلى أقصى حد، بينما يستخدم الفن الإسلامي ـ حتى في تصويره للطبيعة ـ صورا تجريدية مثل استخدامه للتصميم الهندسي لمناقضة الطبيعة.
٦ـ السابق ص ١٦٢ ـ ١٦٣.
٧ـ السابق ص١٦٤ ـ ١٦٥.
٨ ـ السابق ص ١٦٥.
٩ـ يدحض هذا الكلام وجود مئات الأصنام التي عبدها العرب في الجاهلية، وقد جاء الإسلام لمحوها والقضاء عليها.
١٠ـ بحث بعنوان خصائص الفن الإسلامي المنشور في كتاب حرره نبّيه أمين فارس بعنوان «التراث العربي».
١١ـ السابق ص ٢٥٥.
١٢ـ سورة الأعراف آية ٣٢.
١٣ـ المرجع السابق ص ١٦ـ ٢١.
١٤ـ السابق ص ٢٦١ـ ٢٦٦.
١٥ـ بشر فارس: سر الزخرفة العربية ص ٧، المعهد الفرنسي القاهرة عام ١٩٥٢م.
١٦ـ د. إسماعيل الفاروقي: الإسلام وفن العمارة، مجلة المسلم المعاصر العدد ٣٤ الكويت ١٩٨٣م، ١٩٨٠م.
١٧ـ د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، عالم المعرفة العدد١٤ الكويت عام ١٩٧٩م.
١٨ـ بابا دوبلو: الإسلام والفن الإسلامي ص٥ باريس.
١٩ـ انظر كتابه T.Burkhardt: Art of Islam, London 1976
٢٠ـ د. ثروت عكاشة: الفن الإسلامي لغته ومعناه ص٢٥٤ ، عالم الفكر ج١. العدد١ الكويت ١٩٧٩م.
٢١ـ د. بركات محمد مراد: فلسفة الجمال في الفن الإسلامي، مجلة الجمعية الفلسفية المصرية العدد ٥ مصر عام ١٩٩٦م.
٢٢ـ د. ثروت عكاشة: السابق ص ٢٥٥.
٢٣ـ O. Grabar: Formation of Islamic Art, p.189
٢٤ـ سورة الذاريات آية ٥٦.
٢٥ـ سورة آل عمران آية ٦.
٢٦ـ د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص٧٥، ٧٦.
٢٧ـ نسبة إلى النحات القديم بيجماليون الذي عشق تمثاله جالاتيه Galatee وتفاقم عشقه حتى أشفقت عليه فينوس، فأعطت تمثاله الحياة ليتزوجه انظر:
L. Massignon: Les Methodes de relisation artistique des peuples de L islam
٢٨ـ د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٠٢.

٢٩- السابق ص ١٠٣.
٣٠- بريون: الفن التجريدي ص٢٩ M.BRION, L Art Abstrait, paris, ED. Albin Michel,1962
٣١- ابن سينا: الإشارات والتنبيهات ج١ ص ٢٣٤.
٣٢- انظر: E.Souriau: La correspondance des Arts
٣٣- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٠٤، ١٠٥.
٣٤- M.deuphor : L`,ART a bstrait .haeghot,1943
٣٥- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٠٦، ١٠٧.
٣٦- p. Biraben :Essai de philosophie,p 15
٣٧- Brion M.L Art Abstrait. Albin Michel ,paris 1956 -
٣٨- د.عفيف البهنسي: الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين مجلة الوحدة العدد ٧٠ يوليو عام ١٩٩٠م.
٣٩- انظر بريون سابقاً.
٤٠- سمير الصايغ: مجلة الكفاح الأعلى ص٦٢ بيروت عام ١٩٨٥م.
٤١- O.Grabar: Formation of Islamic, pp189
٤٢- سورة الشورى آية ١١.
٤٣- د. إسماعيل الفاروقي: نظرية الفن الإسلامي ص ١٤٠، ١٤١.
٤٤- السابق ص ١٥١، ١٥٢.
٤٥- F.Basch :L, esthetique de Kant -Alcan, paris 1926 pp.432-3
٤٦- بشر فارس: سر الزخرفة العربية ص ٣٥.
٤٧- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٨٠.
٤٨- P.Biraben :Essai de philosophie de l'arabesque (art du xix congre`s informational. des orientalistes alger 1905 2e`me partie. leroux. paris1907 p15.
٤٩- سورة البقرة آية ٢١٠.
٥٠- سورة الروم آية ١١.
٥١ - د. عفيف البهنسي: التصوير عند العرب ص١٨٧، الترجمة العربية عيسى سليمان التكريتي بغداد عام ١٩٧٤م.
٥٢- السابق ص ٩٣- ٩٤.
٥٣- السابق ص ٩٤.
٥٤- د.حسن ظاظا: العالم العربي ومشاكل الفن الحديث ص ٢٣٤ عالم الفكر ج٣ العدد٣ الكويت عام ١٩٧٢م.
٥٥- د.حسن ظاظا: العالم العربي ومشاكل الفن الحديث ص ٢٣٥.
٥٦- أحد أشكال الأرابيسك دائرة هندسية تحتلها نجمة ثمانية مكونة من مربعين متقاطعين وفي داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية توزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر توزيعا رياضيا محكما.
٥٧- د. إسماعيل الفاروقي: نظرية الفن الإسلامي ص١٥٨، ١٥٩
٥٨- السابق ص ١٦٠.
٥٩- انظر كتابه: عبقرية الأمة العربية نشر دمشق ١٩٦٢م.

٦٠- ناجي زين الدين: أطلس الخط العربي، نشر المجمع العراقي ص٣٥٥ بغداد عام ١٩٦٨م.
٦١- مخطوط غير منشور في مكتبة فينا، نسخة منه في مكتبة جامعة القاهرة برقم ٢٠٩٤٠.
٦٢- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج٣ ص ١٣٧ وانظر د.عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٨٧ وما بعدها.
٦٣- نشر هذا المقال في مجلة بيرلنجتون The Burlington Magazine عدد ٦٤ ص١٥٥- ١٥٦ عام ١٩٢٣م.
٦٤- رتشارد إتنجهاوزن: الفنون الزخرفية والتصوير ص ٧٠ - ٧٢ ضمن تراث الإسلام القسم الثاني عالم المعرفة العدد١١ الكويت ١٩٨٧م.
٦٥- موريس سنكري: لوحة الحروفية العربية السابق.
٦٦- السابق.
٦٧- سمير الصايغ: مجلة الكفاح العربي ص ٤٩٠ بيروت عام ١٩٨٥م.
٦٨- د.إبراهيم الحيدري أثنولوجيا الفنون التقليدية ص٨، دار الحوار سوريا عام ١٩٨٤م.
٦٩- إيتان سوريو: الجمالية عبر العصور ص ١٦٦ لبنان عام ١٩٨٢م.
٧٠- رتشارد إتنجهاوزن: الفنون الزخرفية والتصوير ص ٧٨- ٨٢.
٧١- جلال الدين الرومي: المثنوي ج ١ البيت ٢٢٨٣ من الترجمة العربية.
٧٢- الغزالي: الإحياء ج٤ ص ٢٩٦.
٧٣ - صاحب تأليف إيراني عن الخطاطين ومصوري الكتب في أوائل القرن الحادي عشر الهجري.
٧٤ - الغزالي: الإحياء ج٤ ص ٣٠٣ - ٣٠٤.
٧٥ - السابق ج٤ ص ٣٠٣.
٧٦ - جلال الدين الرومي: المثنوي ج٦ بيت ١١٤٤
٧٧ - ابن عربي: نقلا عن كتاب الطواسين للحلاج الذي نشره لوي ماسينيون ص ١٢٣ باريس عام ١٩١٣م.

الفصل السادس

تأكيد الهوية.. أو الضياع!

تأكيد الهوية.. أو الضياع!

إن الأمة العاجزة عن المحافظة على جوهر كينونتها وروحها الحضاري والدفاع عن خصوصيتها، أي القابلة للذوبان، في محلول حضاري غريب عنها، ليست جديرة بالبقاء، ولن تجد من يأسف عليها.

إن قضية الهوية الثقافية تنطوي على أهمية بالغة، لأنها تصل إحساسنا المتأصل باليقين الديني والاجتماعي والشخصي، وبالطمأنينة الفكرية والوجدانية والسلام الداخلي فيما يتصل بمن نحن في الحقيقة وما الغرض من وجودنا.

لقد كانت هذه القضية موضوع جدل كثير في العالم الإسلامي، ولكن على مستوى سطحي من حيث الرؤية أو مستوى سياسي يتسم بالتعميم، وفي النادر القليل على مستوى فلسفي عميق. على أنه مهما اتسمت هذه النقاشات بالذكاء، فإن لب القضية الكامن لن يمكن الوصول إليه، في تصوري، طالما ظلت محصورة في وضع الإنسانية في إطار منظور ثقافي محدد أو إيديولوجيا بشرية مستحدثة، إذ الأمر يستلزم أيضاً أن نفهم من خلال بعد أكثر اتساعاً وكونية، ولن يتوفر هذا إلا من خلال المنظور الإسلامي الكوني، وخاصة على أعتاب القرن الحادي والعشرين، وفي ظل القوى المحركة الجبارة «لعولمة الإنترنت» التي تغير عالمنا، والأزمات البيئية العالمية الحرجة التي على أمنا الأرض «جايا» أن تكافحها، فإن المسائل الجذرية يلزم أيضاً أن تتعامل معها الإنسانية على مستوى أكثر توحداً وتسامياً وارتباطاً بوحدة مصير النوع الإنساني،

وأن تتكامل متخطية أيضاً القيود الثقافية والتاريخية.

وهذا لا يتوفر للإنسانية عامة، والأمة العربية والإسلامية خاصة إلا بتوفر المنظور الإسلامي الذي يؤسس لإيجاد الصلات الحقيقية بين الخالق والمخلوق، ويقيم وشائج الاتصال السامية بين الإنسان والله، ويضفي كل الدلالات والمعاني الوجدانية على الحياة الإنسانية التي تسعى لأن تعيش في النور المطلق.

وفي عصر ثورة المعلومات، صار كل شيء في العالم مفتوحاً على الأثير اللامتناهي. ولسنا نجد ما يعصم الإنسان من الاستسلام لجاذبية اللغة والصورة، سوى انتمائه وتحصنه بممانعة حضارية وثقافية ودينية. غير أن هذا كله يتوقف على آليات صراع شديد التعقيد، سيكون على الأقوياء والضعفاء خوض حرب لا هوادة فيها، تارة من أجل الهيمنة والاستحواذ بالنسبة للأقوياء، وتارة من أجل الحفاظ على الهوية، وحق امتلاك الحرية بالنسبة للضعفاء.

وإذا كان المبدأ الذي أصبح سائداً في نهايات هذا القرن، هو مبدأ فتح الأبواب للمعلومات والآراء وليس إغلاقها، وقبول تعددية التيارات السياسية والاجتماعية وليس حصرها، والاعتراف بالآخر وليس رفضه أي أصبح السائد هو عدم عزل المجتمع عن مجتمعات الدنيا ووضعه ضمن سور، بل صار من المتعذر عزله، فقد أتاح التطور تمهيد طريق تأمين الحريات الفردية للأفراد وممارسة الديمقراطية للجماعات، وأعطى للجميع الحق في الحصول على المعلومات ومقارنتها والاستفادة منها في بلورة الرأي وتكوين الموقف.

ولكن واقع الحال يؤكد أن عدداً من الدول وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية استغلت هذه المبادئ التي هي نتيجة مجريات تطور العالم في النصف الثاني من قرننا، وسخرتها للاختراق والغزو الثقافي وتشويه الوعي وخلخلة الشخصية القومية للشعوب الأخرى، أي لأمركة بلدان العالم تحت شعار حرية الحصول على المعلومات وحرية التعبير والتمسك بحقوق الإنسان.

ومن هنا فليس غريباً أن نجد أحد الباحثين يقول إن أخلاقيات «الاستحواذ» تستهل رحلتها من دون وازع. إن كل شيء لدى هذه الأخلاقيات يجب أن يهبط إلى دنيا التسليع والتحليل وقيم السوق. وهي تستعمل لهذه الغاية كل ما يشجع على القبول والإذعان والطواعية وشغف التلقي، الأمر الذي أدى إلى ظواهر دراماتيكية، فظيعة في وقائعها ومعطياتها، ليس على بلدان الجنوب، وشعوب العالم الثالث فحسب، وإنما أيضاً وأساساً على المجتمعات الغربية نفسها. وربما كان الفرنسيون من أكثر الأوروبيين تحسساً من الآلة الإعلامية الأمريكية التي حولت عصر ما بعد الحداثة في الغرب إلى حقل اختبار للإجهاز على ما تبقى من ثقافة الأنوار وتحطيم عقلانيتها

واستلاب بُعدها الإنساني.

هذا ما لاحظه المفكر الفرنسي روجيه جارودي في بداية التسعينات حيث بين أن فلسفة الإعلام في الغرب تنطوي على تحريض دائم وحاسم من أجل تجنيد المشاهدين بالإغراء. ودعوة إلى الغوغائية وإلى الخمول الدائر تجاه رأي عام تتلاعب به الدعاية والإعلانات وأدوات نقل الثقافة الجماهيرية.

ولذلك يؤكد جارودي في كتابه «الهدامون» Les Fossoyeurs في فصل «ثقافة بلا معنى» أن التلفزيون نفسه لا يحكي حكاية التاريخ، ولكنه يصنعها بالتلاعب به، بمعنى أنه يستسلم إلى انحرافات السوق وإلى تهديم كل روح نقادة وكل فكر يشعر بالمسؤولية. وذلك بدءا باستطلاعات الرأي العام التي لا تهدف إلى إعطاء صورة واقعية عنه بل تستهدف التلاعب به، وعن طريق البلاهة الخانقة للألعاب، والمسابقات المتلفزة التي تلوح بإغراء الحصول على المال بسهولة وصولاً إلى الأخبار التي تخضعنا إلى تأمل كوارث العالم بغباء مروراً بأفلام الصور المتحركة اليابانية، وهي كلها تنحو بانتهازيتها التجارية إلى جعل الجمهور كالأطفال دون تقديم ما يساعد على فهم نهاية الألف الثانية، إلا بالجرعات التي تعالج الداء بالداء وبعد الحادية عشرة ليلا(أي الأفلام الإباحية).

إن الوجه المثير للجدل، في هذا المقام، هو تحول الإعلام بأحيازه المختلفة إلى قوة إيديولوجية ضارية، هذه الإيديولوجية تتولى بدورها عمليات إقناع واسعة النطاق وبما لا يمت لمصلحة الإنسان في شيء.

ويجب أن ندرك أن أي غزو في مجال الفنون سواء كان ذلك في مجال الآداب أو الموسيقى أو العمارة أو الفنون المرئية يحمل معه تغلغلاً عقدياً، ومن ثم فإن إيجاد جمهور متيقظ للفنون الإسلامية وعلى دراية بها أصبح أمراً ضرورياً. ففي غياب هذا الجمهور الواعي سيصبح الميدان مفتوحاً أمام الفنانين يدسون على الناس أي رسالة زائفة موهمين إياهم أنها الحقيقة الأصيلة، وبالطريقة التي يبغونها بغض النظر عن تأثيرها على نفسية الجمهور أو رفاهيته الاجتماعية أو حضارة المجتمع.

ولن يكون بإمكان أي فرد في مثل هذا الموقف أن يتذوق ما يعرض له من فنون أو أن يحكم عليها وسنكون غافلين عما وراء بعضها من منفعة أو ما تجره من ضرر.

إن الفنون تشكل دعامات جوهرية للهوية الثقافية لأي شعب. ولعل الفنون الإسلامية أكثر تكاملاً من أي فنون أخرى وأكثر تأثيراً بجوهرها الديني من تأثير فنون أي ثقافة بنظامها الديني.

وهذا يتطلب منا القدرة على استنهاض العبق فينا، في زمننا الصعب، والمحاق بشتى الأزمات، والظامئ، للأمن الثقافي والفني والاجتماعي. على كل حال لسنا وحدنا في نهاية هذا القرن نعيش قلق الإبداع، ورغبة البحث عن الأصيل والرائع والخلودي في ظل الغزو التكنولوجي والكمبيوتر ووسائل الاتصال الفضائي.

فللفن سطوة سحرية أسرت المتلقي عبر التاريخ، وعلينا أن نكتشف ذاتنا عبر أدوات الفن الإسلامي ومن خلال ما تركه التراث فينا من روائع الإبداع الإسلامي في شتى تجلياته وفي مختلف إبداعاته، وخاصة أن الفن هو أثمن المقتنيات، لأنه ينقذ إرادتنا في سبيل الحياة، بل ينقذ الحياة نفسها، ذلك لأنه يستخدم تلك الطاقة الجبارة التي تجعل الحياة في ذاتها جديرة بأن نحياها.

فالفن اليوم لا يبدو وسط ضخامة التاريخ، واحة عامرة بالسكينة والظلال ومسلاة لطيفة، وشريطاً جميلاً تتزين به الحياة، بل أضحى نشاطاً رئيسياً للفكر، ولم يعد هدفه محاكاة الطبيعة على نهج «زيوكسيس» الإغريقي الذي امتلأ سعادة ونشوة وهو يرقب الطير تنقر في عناد عناقيد العنب التي رسمها في لوحته(١). سيبقى الدور الجوهري الذي يلعبه الفن على ما كان عليه دائماً، أحد وسائل الإنسان للتعبير عن نفسه.

والفنون الإسلامية يجمعها الهدف إلى تحقيق رسالة واحدة، وتلك الحقيقة تجعل أشكال التعبير فيها متماثلة؛ وسواء كان فن العمارة أو فن التزيين والزخرفة أو فن الأرابيسك وأشغال المعادن، أو فن السجاد والنسيج، فإن تلك الفنون الإسلامية كلها تؤكد على محتوى مجرد تنقله بطريقة غير روائية، وتُظهر صوراً مقتبسة من الطبيعة أو وفق نموذجها مما يؤدي إلى التركيز على فن الخط، وعلى الأنماط الهندسية، والأشكال النباتية المنمذجة وفق ما في الطبيعة .

وبغض النظر عن شكل التعبير الفني أو وسيلته، فإن الفنون الإسلامية يلزمها لتحقيق ذلك وجود تكوينات نماذجية موحدة ذات طبيعة قياسية، تجمع فيها وحدات التصميم المختلفة بطريقة تراكمية. ففي القصة والقصيدة، وفي المزهرية والأعمال الخشبية، وفي القصر أو تخطيط المدن الكاملة، نجد ما يعطينا انطباعاً بالاستمرارية الأبدية. وكل هذه الفنون نرى فيها كافة الأنماط التي يتحدث عنها مؤرخو الفنون. كما أن أي عمل فني إسلامي لا يمثل تركيباً يقتصر على اهتمام واحد يتمركز حوله ويتأثر به، وإنما نجد فيه تنظيماً تراكمياً يجمع الأجزاء المكونة له، أو الكاملة بذاتها المتكاملة مع بعضها؛ كل منها ينقل رأياً واحداً ونمطاً واحداً وفكرة واحدة، ورواية واحدة عن الكيان الكلي.

وأي نموذج من هذه النماذج تستمتع به بمفرده أو مع واحد أو أكثر من النماذج الأخرى لا

يلغي ما يحدثه العمل الفني بذاته من تأثير جمالي، أو ينتقص من قدر هذا التأثير، فكل نموذج يحمل هويته الخاصة به ونسقه الذاتي في إحداث التوتر أو تخفيفه وتتسم تفاصيل العمل الفني الإسلامي بالتعقيد المتماسك فهو يشد أسماعنا وأبصارنا ويأخذ بألبابنا من خلال سلسلة متشابكة من الأحداث والحركات والخطوات والفراغات(٢).

وكل هذه السمات المميزة للفنون الإسلامية هي ذاتها التي تميز الصفات الأدبية للقرآن الكريم، ولذا فإنه من الواضح أن أفضل ما أبدعته الشعوب المسلمة من فنون قد تشكل على هديٍ من البناء الأدبي للقرآن، ومن الأفكار الواردة به. وعندما نستطيع من خلال التحليل والبحث المتمعن أن نوضح مدى تغلغل أثر القرآن باعتباره كتاباً مقدساً، وكذلك باعتباره إعجازاً أدبياً فإننا سنكتشف أن الاهتمام بالفنون الإسلامية أمر يحتمه القرآن الكريم ذاته.

والفن على الرغم من تعبيره عن فلسفة ميتافيزيقية عميقة، إلا أنه في ذاته ليس «فكرة» ولا «فلسفة» ولا «مفاهيم» مجردة كالتي تعنى بها «البحوث» الفكرية في شتى الميادين. وإنما هو «الانفعال الذاتي الخاص» بالأشياء والأشخاص والأحداث، أو بالوجود في أعمق معانيه وأبلغ دلالاته. الانفعال الذي تتلقاه كل نفس مفردة على طريقتها الخاصة في التلقي، وتنفعل به في أعماقها، «وتعانيه» معاناة كاملة بكل تفصيلاته، ثم تخرج من هذه المعاناة المشتبكة بوشائج النفس، النافذة إلى خباياها ودروبها، المختلطة برصيدها الخاص من المشاعر والتجارب والاتجاهات والميول، تخرج منها بتجربة شعورية معينة أو «بإفراز» معين يحمل السمات الذاتية لصاحبه، ويحب صاحبه أن ينقله إلى «نفوس الآخرين» في صورة جميلة يتوافر لها التأثير والإمتاع.

ومن هنا ـ وكما يؤكد الباحث محمد قطب(٣) ـ فالفن «رؤية» للواقع من خلال الانفعال الذاتي الخاص بالأشياء والأحداث، «وتفسير» لهذا الواقع في ذلك الضوء الخاص، تفسيراً شعورياً ـ لا فلسفياً فكرياً ـ كما أنه «رؤيا» للمستقبل، وللمجهول، وللماضي كذلك بنفس الشروط.

والفن الإسلامي ـ من ثم ـ ينبغي أن يصدر عن فنان مسلم، أي (إنسان) تكيفت نفسه ذلك التكيف الخاص الذي يعطيها حساسية شعورية تجاه الكون والحياة، والواقع، بمعناه الكبير، وزود بالقدرة على جمال التعبير، وهو في الوقت ذاته إنسان يتلقى الحياة كلها من خلال التصور الإسلامي، وينفعل بها ويعانيها من خلال هذا التصور، ثم يقص علينا هذه التجربة الخاصة التي عاناها في صورة جميلة موحية.

هكذا تجسدت الرؤية الإسلامية في التراث الفني الإسلامي، وعبّر هذا التراث عن حقيقة

الهوية العربية والإسلامية، التي لا مناص من اكتشافها والتعرف إليها، والتوحّد بها في عالم متسارع من طوفان المتغيرات المتلاحقة التي تجتاح في طريقها كل شيء، ولا تتردد في تدمير كل ما يقف أمام أعاصيرها متسلحة بثورة المعلومات وبتكنولوجيا الفضاء. وإذا كان التراث Tradition, Heritage, Patrinony بشكل عام هو المخزون النفسي المتراكم من الموروثات بأنواعها في تفاعله مع الحاضر أو الحصيلة الثقافية التي تتبلور فيها ثقافة وخبرات وحكمة شعب. وهو ليس كياناً معنوياً منعزلاً عن الواقع، بل هو جزء من مكونات الواقع، يوجه سلوك الإنسان في حياته اليومية (٤)، فإنه لا يكفي تعريفه بأنه ما وصل إلينا من الماضي فحسب، لأنه معاش في الحاضر وكلاهما معاشان في الشعور(٥).

هذا التراث يحمل في طياته قيم الأمة وفلسفتها في الحياة، ومزاجها الفني، ويعبر عنها بصورة متعددة، كالحكايات، والملاحم والسير والأمثال والرسوم والعمارة والزخرفة والموسيقى، وبقية الفنون التي لا تخلو منها حضارة حية من الحضارات.

لقد أضحى هذا التراث ـ خاصة منه الفني ـ قيمة جمالية تاريخية يلح في التواصل معه، نظراً إلى حضوره المهم في كل ماهيتنا البصرية والبصيرية للانطلاق من كنه قوانينه الداخلية، من أجل تكوين خطاب جمالي مستقبلي، يؤكد لمن أراد في عصر ابتلاع الهويات والماهيات، هويتنا وماهيتنا العربية والإسلامية. ويفتح لنا آفاق فن المستقبل بكونه خطابا جماليا فنيا لمجتمع العدالة المنشود؛ لكن العودة إليه ينبغي ألا تفهم كعودة سلفوية تلفيقية لاستعارة أشكال وأساليب أو رموز فنية على أهميتها، بل العودة لفهم آلية العلاقة التي تربطه كشكل من أشكال الوعي بالمستوى الحضاري للمجتمع العادل، صاحب منظومة الفن المطلقة، وخلق أشكال من الوعي للعالم جديدة ومبتكرة تتناسب مع مكتسبات الحضارة الحديثة، دون أن تفقد ذاتيتها وأصالتها وتميزها.

وليست الأصالة هنا دعوة طارئة، بل هي هوية لابد أن تلازم العمل الفني الأدبي المبدع. إن مسألة الأصالة وجدت مكانها الصحيح على الأرض العربية ليس فقط بفعل ظروف الوجود السياسي المتحرر، بل كأساس لتحديد شخصية متفردة للثقافة الجديدة في البلاد العربية. وفي مجال الفكر والفن وهما مظهرا الحضارة، كانت الأصالة هي الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية ومن ثم لتحقيق الوجود القومي الجديد(٦).

ولكن تحقيق التوازن بين الأصالة والمعاصرة يحتاج إلى فعل إبداع، خاصة في المجالات الثقافية، وعلى رأسها مجال الفن، ولذلك يجب الحذر من الحلول الجاهزة والارتكان إلى القوالب السابقة. يقول مطاع صفدي: «بين الاحتجاب عن ذات النفس تحت طبقات الإنتاج

والتدوين السابق ما وراء عصور الانحطاط وبين الارتهان لدواعي تغيير مجهول يزين نفسه بمفاهيم المعاصرة مقترنة بالقوالب الجاهزة حسب وصفات ومواصفات عاشت الثقافة النهضوية على إشكالية الأصالة والمعاصرة.

صارت النهضة اختياراً شاقاً بين الاحتجاب عن ذات النفس، أو الارتهان إلى التغيير المجهول، وفي كلا الخيارين لا يظهر اختلاف حقيقي. إذ إنهما يخضعان معا لذات نظام الأنظمة المعرفية الواحدة وهو تفاعل مع المنتج، والعجز عن الخوف من التورط في عملية الإنتاج عينها وفي كلا الخيارين يتملص المجتمع من مسؤولية الخلق مُلقياً الجهد والمسؤولية على النموذج الجاهز، سواء المستمد من ثقافة التدوين السابق التاريخي أو المستورد من حداثة الآخرين، وفي كلا الخيارين تحيد فعاليات الأجيال النهضوية، تصادر إرادتها قبل أن تتاح لها فرصة التعبير عن نفسها»(٧).

ولا ينبغي أن ننسى أن ثقافتنا اليوم وذوقنا محكوم بلعنة الانبهار لما ينتجه «المركز» الغرب تحت شعار الجماهيري، لكن ظاهرة الخلط السائدة(٨)، وظاهرة التجميع، وظاهرة الانتقائية، وحتى الواقعية الجديدة، والكلاسيكية الجديدة منذ الستينات، ومجتمع ما بعد الحداثة يحتاج إلى طاقة نقدية ونظرية قائمة على العلم والإعلام معاً، طاقة نقدية تحاول التأثير في النقد العام والفنان معاً.

ورغم كل ما آلت إليه متغيرات الحداثة في نهاية القرن، إلا أن مسألة البحث عن التجانس الروحي والمادي، والوجداني والعقلاني تظل منوطة بالنص النقدي وحيويته، ومدى انفتاحه والتزامه بقضايا وهموم الإنسان في عصره، وبالتالي مسؤوليته التاريخية في تأريخ اللحظة الراهنة من الحركة التشكيلية ومساهمته الإبداعية في تكوين السياق الفني العام وقدرته على المساهمة في صقل ذوق الجمهور عبر تعريفه بأصول الفن والمتانة والرصانة في التعاطي مع العلوم الفنية وتاريخ الفنون خاصة منها الإسلامية، بحيث يتولد لدى كل فنان إحساس بوجود ناقد، بوجود عين تلسكوب وميكرسكوب في آن، بعين حريصة علميا وضميريا، لأن الفنان يحتاج إلى عين عارفة بالأصول الفنية، هي بمثابة بوصلة لروح العصر والذوق المصقول والثقافة الحقيقية(٩).

ولم يكن الفنان العربي المسلم في حاجة إلى مثل هذه الرؤية النقدية، لولا غياب الخصائص الذاتية للهوية القومية عن فكره، وتعرضه في العصور الحديثة ـ بفضل وسائل الإعلام المتقدمة ـ لأعاصير الصرعات الفنية الغربية والتي تجتاح الآن كل الهويات الثقافية ذات الأصالة التاريخية.

ولا ينبغي أن ننسى هنا دور مؤرخ الفن المالك لأدواته. فإذا كان الفنان يرسم اللوحة وهي أولى الخطوات في هذا الميدان، والناقد ينقدها إن مدحاً وإن ذماً، فإن مؤرخ الفن يأتي في نزاهة تامة وحياد مطلق كي يضفي الأهمية التاريخية على العمل الفني، كما يحلل تأثير الأساتذة القدامى والمحدثين في تكوين هذا العمل الفني وتشكيله.

ومهما كانت العقبات التي تصادف مؤرخ الفن في محاولاته فهو لابد وأن يلتقي «بالروح» أو بالرؤية الميتافيزيقية للأعمال الفنية الإسلامية. وهنا يجب أن تتوفر في هذا المؤرخ، كي يؤدي مهمته على أتم وجه، صفات عالم النفس الذي تمكن من فهم الفن عن طريق خبرته بالتجانس بين الفن وعلوم النفس والفلسفة، ووظائف الأعضاء وتفسير الأحلام، وأبحاث التصوف، كي يحدد الدوافع النفسية والفكرية أو الوجدانية التي أدت بالفنان إلى أن يرسم ما رسمه أو ينحت ما نحته، وبهذا يساعد المتأمل المفتون أن يكتشف، بينما هو يتطلع إلى العمل الفني، الحالة الوجدانية التي كان يعانيها الفنان، وهو ينحت لنا عمله الفني ويشكله، وبهذا أيضاً تسري في الموسيقى والشعر والأدب هذه الوثبة الخلاقة التي يدعو إليها «برجسون» والتي ترقى بنا إلى القمم، وتحيطنا بالتأمل الأليف الذي يفتح للفكر والقلب أبواب «المعبد» معبد الجمال(١٠).

أما الأصالة الفنية التي ندعو إليها، والتي تكشف عن حقيقة الهوية العربية والإسلامية، فما زالت تتعرض لمناهضة من أطراف متعددة، فثمة مناهضة تأتي بفعل زخم التيارات الفنية الفردية في الغرب، والتي جعلت مقاييس الفن المعاصر تطغى على الأذواق بطغيان السياسة الغربية وثقافتها. وهذا هو مطعن هذا الاتجاه الذي يتوضح بسرعة، ويؤول إلى إضعاف هذه المناهضة.

وثمة مناهضة تأتي عن عقيدة راسخة بعالمية الفن والأدب، وبضرورة فتح النوافذ أمام جميع مظاهر التراث العالمي لاستخلاص شكل من أشكال الإبداع المتعصرن. ويرى الباحث د.عفيف البهنسي أن أصحاب هذا الرأي يعتمدون على طبيعة الفن كلغة مقروءة تتجاوز الحدود الإقليمية والقومية.

وهو بذلك نشاط مشترك بين الناس جميعا. هو لغة عالمية وممارسة إنسانية لا محل فيها للخصوصية والهوية المحددة. وهو بذلك تجاوز عن اللغة التي مازالت إقليمية محددة. لا شك أن الفن يمتاز بقدرته على اجتياز الحدود، ولكنه لا يجد له محلا في تقدير الناس ما لم يعلن عن هويته. صحيح أن الفن صيغ مقروءة من الناس جميعا على اختلاف لغاتهم، وهذه ميزة هامة يتصف بها الفن ويمتاز فيها عن الكتابة واللغة. ولكن هذه الصيغ تبقى ضمن حدودها الشكلية والجمالية، إذ هي لم تنتسب إلى أرومة تاريخية وحضارية تحدد شكلها.

ولذلك نحن نوافق الباحث عفيف البهنسي(١١) على أن الفن يختلف عن الصناعة والعلم، فهي وسائل تقنية تسد حاجات الناس المتزايدة لاستقرار حياتهم، ولكن الفن مظهر تتجسد فيه فعالية الأمة، هو مظهر لحضارة قومية محددة، تغنى ـ وخاصة حين تمثل الإسلام ـ بازدهارها التاريخ والحضارة الإنسانية كلها. وعلى هذا فإن العلم يتصف بالعالمية بحكم ارتباطه بالعقل الإنساني وبحاجات الإنسان، أما الفن فهو قومي لارتباطه بروح الأمة وتراثها وتاريخها وظروفها.

ولكن ينبغي الحذر من فهم الأصالة على أنها قائمة على العودة إلى الماضي، كما كان يفعل أصحاب الدعوة الكلاسيكية القديمة في بداية القرن الماضي من أمثال دوكانس ودافيد في العمارة والفن، فهذه الدعوة فاشلة لأن آثار الماضي عظيمة بذاتها وتبعا لظروفها «فلا يمكن لأي هوميروس أو سوفوكليس، أو شكسبير، أن يظهر ثانية في عصرنا هذا، فما غنوه بتلك الروعة، غنوه حتى النهاية، وما قالوه بتلك الحرية، قالوه حتى النهاية» كما يقول «هيشل».

فالرجوع إلى الماضي نكسة لا يمكن تبريرها، ذلك لأن الحاضر يبقى أفضل من الماضي، لأنه إضافة إلى مكتسبات الماضي وليس نقصاناً. فجميع المنجزات التي نحققها اليوم تضاف حالا إلى الماضي، ولكن الهدف هو المستقبل.

إن التراث يحمل صفة الديمومة أما الماضي فيحمل صفة الانقضاء والانتهاء والتجاوز. التراث هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتجهز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل، وهو دائم ومتنامٍ ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ.

إن الأصالة ليست دعوة طارئة، بل هي شرط أساسي لمشروعية العمل الفني والأدبي. العمل الفني المرتبط بروح حضارة أمة من الأمم هو العمل المشروع، ولكن عندما ينفصل الفنان عن مجتمعه وتراثه إلى تقاليد وتراث أمة أخرى، فإن هذا الانفصال الذي يسمى الهجرة أو يدعي الاغتراب Exotisme إنما يحدد الانتماء الجديد الذي يقوم به الفنان ويحدد هويته الجديدة. وهذا جاء نتيجة ظروف الغزو الفكري والثقافي والاستلاب الاستعماري.

إن المعاصرة كانفتاح على تيارات الثقافة في العالم ممكنة في مجال العلم وفي مجال التكنولوجيا أو الوسائل والأساليب التي تختصر المسافة إلى تحقيق الأهداف الإنسانية، ولكنها تفقد مبررها في مجال التعبير عن الهوية القومية وفي مجال بناء الشخصية العربية والإسلامية الأصيلة.

ولذلك نحن ننتقد فكرة المعاصرة التي تتضمن في حقيقتها التقليد والمحاكاة واستيراد الأساليب الغربية، والتي كانت السبب في التخلي عن الشخصية الفنية الأصيلة للالتحاق بالشخصية الفنية الغربية. ليس القصد من الدعوة إلى الأصالة والمعاصرة إلا تحقيق أصالة في الفن

متجددة ومتطورة ومرتبطة بطموحات الإنسان المسلم ذو البعد الميتافيزيقي، فالمعاصرة هنا تعني التطلع نحو التجديد والإبداع(١٢).

وهذا ما ينتهي إليه أيضاً ناقد تشكيلي معاصر(١٣) حيث يعرف الأصالة بأنها «صنو الابتكار والتميز وهي تتطلب استيعاب الخصائص القومية وتمثل التراث كعطاء للنفس العربية بخصائصها وميزاتها»... ويوضح ذلك بقوله:«إن الأصالة لا تعني تقليد التراث واحتذاء أنماطه». وهي «ليست نقيضاً للمعاصرة بل على العكس إن الأصالة لا تتأتى إلا إذا كنا على وعي بمطالب العصر وإضافاته المتصلة في مجال الثقافة»، «الأصالة تعني التفرد والتميز، وهي من ثم قرين الابتكار».

إن الباحث يرى الأصالة مندمجة بالإبداع، وإن العمل الفني يفقد أصالته بمجرد التقليد حتى ولو كان تقليد التراث واحتذاء أنماطه، ولكنه مع ذلك يتحدث عن المعاصرة كسبيل مشروع لممارسة الإبداع.

إن الأصالة الفنية هي «تحقيق عمل فني ينتمي إلى شخصية تراثية متميزة بأسسها الجمالية». وهذا التحقيق يمر بثلاث مراحل: رفض الفن الغريب أولاً والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانياً. ثم مرحلة تمثل هذه الشخصية في الأعمال الفنية.

إن زوال الذكريات الحضارية المتمثلة بالتراث المعماري ـ على سبيل المثال ـ في أكثر العواصم العربية والإسلامية، أفقد الجيل الجديد فرصة التعايش مع هذا التراث مباشرة، لأن إهمال ما تبقى منه مهلهلاً أورث نفور المعماريين من تمثل أنقاض وأطلال في عمارة لن تلبي حاجات جديدة جداً ومختلفة عن حاجات الماضي، ولم يبق أمام المعمار الحديث إلا المتاحف والكتب التي أصدرها المستشرقون عن أوابدنا المعمارية، وعن المفهوم الجمالي في هذه الأوابد، ومنها عرف ـ وللأسف ـ أن هذه الأوابد لا تصلح إلا للماضي الذي انقرض.

لم يفطن المعمار الحديث إلى التعرف على أساس هذه الجمالية من خلال التمييز بين مفهومي الجمال في الشرق الإسلامي والغرب، فالجمال الإسلامي يقوم على التوحيد الإلهي والكمال المطلق، أما الجمال الغربي فإنه يقوم على الكمال الإنساني والجمال الأبولوني الرياضي(١٤).

لقد وجد المعمار الحديث نفسه محاطا بهذه الموانع التي تحجبه عن الارتباط الصحيح بالتراث المعماري، ومع ذلك فهو مسؤول عن هذه العمارة الهجينة التي تنتشر سرطانيا في جسم المدينة العربية الحديثة لأنه لم يشارك بإيجاد الحلول والأسس على الرغم من كفاءته لذلك، واكتفى خلال عقدين من زمن الستينات والسبعينات، بتقديم مخططات صماء لا تجيب إلا عن سؤال

واحد: أين الوظيفية؟ ولم يستطع الإجابة عن سؤال أهم: أين الهوية؟(١٥).

إن الجماليتين الدينيتين، اللاتينية المشيدة بالتمثيل المنظور، والشرقية/العربية المائلة إلى تحريم كل إحضار مادي، سويّ، تتجابهان من خلال حرب الأيقونات الشهيرة التي نجم عنها تنديد ينتصر للروح الشرقية مؤقتا ويشهر (بالفنان الجاهل ...مدنس القدسيات) الذي يمثل ما لا ينبغي تمثيله ويريد بيديه النجستين إعطاء شكل لما يجب ألا يؤمن به إلا القلب(١٦).

لكن التغيير (التطور) المتوالي الذي لحق باللوحة الغربية ابتداء من «جيوتو» كان يشدد على وثنية الأشكال والدخول في أجزاء مادتها ولو لم يعد الموضوع دينيا؛ فقد عبر ذلك عن الحس الامتلاكي لمكوناتها المادية أولا، ولما تمثل ثانياً؛ كما أن النور أضحى حتى في اللوحات الدينية يمثله مصدر فيزيائي محدد، ولم يعد شاملاً.

لذلك عندما استنبط فنانو الغرب اللوحة التجريدية، فإنهم كانوا يحاولون العودة إلى اللوحة الأصل اللامادية/ العربية. لكن النزعة الفردية العميقة التي رافقت ذلك أحبطت هذا المسعى، وأعادته إلى الاتجاه عينه، لكن بحلول تشكيلية حديثة، فهي (لوحة الحامل) قد تحولت إلى هاجس شخصي له علاقة بالمكونات الأساسية الذاتية للفنان الغربي؛ لذلك فهي لوحة فوق مادية، ولم تصل يوماً إلى اللامادية التي فهمت عربيا على أنها نور يلف الأشكال والفضاء ويغيّب الحس والأبعاد، وما الرمز إلا المثال الذي يرسم معالم الكون والإنسان حيث يغيب التشريح والبناء المادي للعالم، ويتألق المشهد ضمن نظام (توحيدي) خاص، إنها (طريق الوحدة) التي يحدثنا عنها ابن عربي(١٧).

ومسألة حرب الأيقونات التي شهدت بيزنطة فصولها (عام ٧٢٦م) كانت إذا لم نبالغ مسألة عربية بحتة، فقد غضب الإمبراطور ليو الثالث السوري(١٨) من الإفراط في التدين من جانب الشعب الأوروبي، وخيل إليه أن الوثنية أخذت تغزو المسيحية وتتغلب عليها من جديد بهذه الوسيلة، وحزّ في نفسه ما كان يوجهه المسلمون، واليهود، والشيع المسيحية المنشقة (العربية) أبناء بلده من المطاعن إلى الخرافات السائدة عند جماهير المسيحيين المتمسكين بدينهم، وأراد أن يضعف من سلطان الأساقفة على الشعب والحكومة، ويضمن تأييد النساطرة واليعاقبة العرب، فعقد مجلسا طلب بموجبه إزالة جميع الصور من الكنائس(١٩).

وكذلك بتأثير النجاح العسكري الذي حققه العرب المسلمون الذين لم تكن عقيدتهم تعترف بعبادة الصور؛ وقد وجد هذا الموقف الإسلامي أنصاراً له، شأنه شأن أي موقف ناجح على الدوام، وأصبح هو الاتجاه القريب من نفوس الناس في بيزنطة(٢٠).

وكما مر بنا فلم يكن التحريم في الإسلام قائما كأمر ديني مرتبط بموقف الرسول (صلى الله عليه وسلم) من التصوير بصورة شاملة، وإنما هو تعليل لاتجاه الفن الإسلامي ضمن خط جمالي يمتد من تقاليد الفن العربي القديمة منذ الإبراهيمية/ ويأخذ من الإسلام أبعادا جديدة تستند ولا شك إلى المبادئ الروحية الأكثر وضوحاً، وعلى المفاهيم التوحيدية التي نفذت إلى جميع مجالات النشاط الفكري والاجتماعي والفني، تلك المفاهيم التي جابهت بها القوى الشعبية حكامها الوثنيين.

والإسلام في هذا الموقف يمثل الوصول الفعلي لهؤلاء المستضعفين إلى سدة السلطة وفرضه لإرادتهم التوحيدية(٢١) خاصة وقد مثل التوحيد جوهر الدين الجديد الذي اعتنقه العرب؛ ومال إلى التنزيه في العبادة والفكر والوجدان، وأزال كل تعارض ممكن بين العقل والوجدان، وأقام كل وشائج القربى بين الدنيا والآخرة، بين النسبي والمطلق، والإنسان والله.

ومن هنا فنحن مطالبون اليوم بأن نستكنه النور مرة بل مرات أخرى، ونبني أعمالنا الفنية على أساس منه، باعتبار ما شكّل لنا نحن العرب والمسلمين الموضحين من خلاله هويتنا المتقدمين به إلى العالم على أنه أهم مميزات ثقافتنا الفنية، شكل لنا النور الذي قامت عليه هواجسنا الجمعية الحضارية، وإبداعاتنا لأنه ما زال أي تحول أسلوبي عام في تصويره، يعكس تحولاً في الحضارة كلها(٢٢).

فالنور الذي اشتقت منه الحضارة الأوروبية في عصر النهضة كان نوعا من نور فيزيائي كوني: وعندما وصل إلى ريشة «رامبرانت» حاول الانتقال به إلى الجوهري، من خلال تركيزه وتبقيعه، لكنه بقي فيزيائياً. ونحن إذ قطعنا شوطاً كبيراً بحضوره وتجلياته الروحانية، أكان في الرقش أم الخط أم المنمنمات والترقينات. مطلوب منا أن نتجاوز اللامرئي الميتافيزيقي الروحاني فيه، ونحاول في اللامرئي الروحي والواقعي، من دون الارتكاز إلى فيزيائيته فحسب، لأن الغرب قد سبقنا في لوحته التجريدية إلى ذلك، بل كتعاطف وتواصل إنسانيين روحيين كما هي منطلقات، نورنا الأصلي.

ربما توصلنا هذه المنطلقات إلى صياغة الأشكال المادية ضمن منظومة نورانية جديدة، وقد نصل إلى تنظيم العالم الحسي تنظيماً إطلاقياً بطريقة ما، وقد نصل إلى الذرية، أو قد نصل إلى الجميع معا ضمن تجادل منطقي(٢٣).

وتبقى التجريدية العربية والإسلامية أكثر تعبيراً عن فلسفة الفن العربي الإسلامي وأكثر تعبيراً عن بعض الاتجاهات التجريدية مثل تجريدية بول كلي ومانوسيه وبيسيه وهومز، لأنها تقوم على

مبرر ثقافي عريق، في حين تقوم بعض التجارب التجريدية في الوطن العربي على تقليد الاتجاه التجريدي العدمي في الغرب، بعيداً عن المعنى والغرض والمسؤولية.

والواقع أن حضور الغرب في إبداعات العرب في العصر الحديث كان واضحا في الثلاثينات، وحتى السبعينات، فكانت يقظة عربية بدت معالمها في اتجاه الفنانين نحو الأصالة. أما حضور العرب في إبداعات الغرب فلقد أصيب بنكسة لسوء العلاقات السياسية من جهة ولإيغال الغرب في فرديته وسعي الفنان وراء ابتكارات تنسجم مع تطورات العلم والتقنية الخارقة في الغرب، على أن الحديث عن حضور عربي في فن القرن العشرين له أهميته البالغة في بيان عالمية الفن العربي وضرورة النظر إليه بعين العصر، وإمكان تطويره على ضوء هذا العصر، إن هذا الحضور العالمي للعرب هو درس بليغ للفنان العربي والمسلم، ودرس مفيد للفنان الغربي الذي يعتبر حتى اليوم أن الفنانين الأكثر شهرة والأكبر تأثيرا في بناء فن القرن العشرين كانوا من المستشرقين(٢٤).

إن هذه العلاقة - علاقة الغرب والعرب - ما زالت، مع ذلك، تطرح أسئلة كثيرة على الفنان العربي والمسلم، ذلك إذا كان هذا الفنان يجتهد في نحت أسلوبه التشكيلي الخاص للتعبير عن القيم الكبرى التي ينشدها المجتمع العربي في أفق نهضته ووحدته، فإنه، بالإضافة إلى ذلك، تواجهه على مستوى الممارسة، تلك العلاقة الإشكالية بين الشرق والغرب، لأنه يجد نفسه في مأزق فكري وفني يتعلق بالكيفية التي تمكنه من توظيف التراث الرمزي والفني العربي، وبأساليب الاستفادة من التجارب الحديثة للإبداع التشكيلي. هذا فضلاً عن مشكلة التواصل مع جمهور يتحرك داخل مناخ ثقافي يتميز بنوع من «الأمية البصرية» التي لا تسمح بالتفاعل مع الأعمال التشكيلية التي يقدمها الفنان العربي.

إن الأمر يتعلق بتوتر واضح بين ما يسمى بالتأصيل والتحديث في الفنون التشكيلية العربية، لاسيما وأن هذا التوتر يبرز في كثير من التجارب التي خاضها الرسامون والتشكيليون، سواء على صعيد الإطار والأدوات والمواد، أو التعامل مع الخط والحروفية العربية، أو ما يخص الاستفادة من الحرف والصناعات التقليدية والشعبية.

ويجب أن نعي أنه لم تكن الأعمال الفنية الجمالية التي أفرزها الغرب هي وحدها التي غزت عالمنا الإسلامي - وأفضل دليل على ذلك تهافت الأثرياء من المسلمين على اقتناء الأعمال الفنية الغربية مهما ارتفع ثمنها - وإنما نجد ما يتعلق بالفن من أفكار هي الأخرى تتغلغل في المجتمع المسلم وتسري في ثقافته بكثافة متزايدة، وفي شمولية مطردة، حتى إنه لن يكون بإمكاننا إلا أن

نذكر ـ مع ناقدة معاصرة(٢٥) ـ فقط القليل من تلك الامتحانات الفكرية الجمالية التي سيكون لها آثار جوهرية، إذا ما استطاعت أن تزيد من أتباعها من بين أفراد الأمة المسلمة.

وقد أوردت الناقدة عدة أفكار هامة نوردها باختصار:

١ـ ومن بين الأفكار التي تتعلق بالفنون، اعتبار الفن ممارسة وجدت لتزين القاعات وجدران المتاحف، أو لتسمع في قاعات الحفلات الموسيقية؛ وتلك الفكرة مرفوضة تماماً في الثقافة الإسلامية. فالفنون الإسلامية تستمد وجودها دائماً من قيامها بدور مفيد في حياة الشعوب المسلمة إلى جانب تحقيقها وظيفة جمالية في الوقت ذاته.

ورغم أننا الآن نجد بعضاً من هذه الفنون معروضاً في المتاحف أو معزوفاً في حفلات موسيقية رسمية، وخاصة في العالم الغربي إلا أن الأعمال العظيمة حقاً التي تنتسب إلى الفن الإسلامي، لم توجد أساساً لكي تكون من بين مقتنيات المتاحف أو برامج قاعات الحفلات الموسيقية، أو يقتصر الهدف منها على ذلك. فقد كانت دائماً أشياء مفيدة وممارسات نافعة، ترتبط بأحداث أو مناسبات هامة، يشارك فيها أفراد المجتمع مشاركة فعالة. فنجدها في لباس يرتدونه أو كتاب يقرأونه، أو درع يتدرع به المحاربون منهم، أو ترس يحملونه، أو نشهدها على جدران أفنية الدور الخاصة أو العامة، أو أدوار نسمعها في حفلات العرس أو التجمعات الدينية. فمن تعاليم الإسلام أن أي أمر ندركه أو نمارسه يكتسب أهمية إذا ما جرّ نفعاً أو بني عليه عمل. والفن باعتباره مظهراً أساسياً من مظاهر الثقافة، عليه أن يدلل على هذه العلاقة النافعة مع الأنشطة الأخرى.

٢ـ وهناك فكرة أخرى ترتبط بالناحية الجمالية، جاءت من الغرب في العقود الأخيرة، وتشير تلك الفكرة إلى تصنيف فنون الشعوب المسلمة إلى ما يسمونه بـ «الفنون الجميلة» مقابل «الفنون الحرفية» واعتبارهما أمرين مختلفين. وعلى هذا فهم يضعون «الفنون الجميلة» على نقيض من «الفنون الحرفية» أو «الفنون الشعبية» فيعتبرون «الفنون الجميلة» أصيلة في مظهرها، متميزة فيمن يمارسونها، وليست للعوام من الناس، مصقولة، ليس بها فجاجة، راقية في أسلوبها، ليس فيها بساطة، ولا تعتمد على الرخيص من الأشياء في إنتاج موادها..الخ.

وقد يكون لهذا التقسيم الفاصل بين نمطين مصداقية عندما نعرض لوصف الفنون الغربية، وإن كان هناك من يعارضه بشدة حتى في الغرب(٢٦) إلا أنه من المؤكد أن هذا التقسيم لا يناسب فنون الشعوب المسلمة. فالفنون الإسلامية لا يمكن أن تنقسم إلى فنون جميلة وفنون شعبية على أساس هذا المعيار.

ومثل هذا التقسيم يعتبر عاريا من الصحة خالياً من المعنى. فمن الصعب ـ إن لم يكن من المستحيل ـ أن نقيم حدوداً فاصلة بين نماذج الفنون، حيث تشير الفنون الإسلامية إلى وحدة واضحة في الأسلوب والمحتوى والشكل، فلا نستطيع أن نفرق بين المبادئ التي تقوم عليها الزينة في واجهة مسجد ما، وفي النسخة الخطية من القرآن، وبين ما نجده في تصميم بوابة خارجية، أو في زخرفة الأرابيسك على غطاء مائدة، أو حصيرة للاستعمال المنزلي.

صحيح أنه قد يكون هناك بعض القطع أكثر إبداعاً في تعبيرها عن الإسلام، أو على درجة عالية من الإتقان، أو أكثر رقياً في تصميمها، أو استخدمت مواد ثمينة في إنتاجها، ولكن مثل هذا التنوع لا يؤدي بنا إلى تصور فئات منفصلة داخل نظام عام يشمل مجموعة هذه الفنون. وإنما قد يكون من المناسب بدرجة أكبر أن ننظر إلى هذه التنوعات باعتبارها نقاطاً تحدد مواقع مختلفة على محور متصل دون أن نرى فيها قواطع حادة تشير إلى فئات منفصلة.

فالفن الإسلامي تربطه وحدة مميزة تجمع بينه في الأسلوب والمحتوى بغض النظر عن منشئه أو الغرض من وجوده، ومن ثم فإننا حين نفرض عليه ذلك التقسيم الفئوي المقتبس من تراث فني غريب، نوقع أنفسنا في مزالق خطيرة، ونضل عن سواء السبيل.

وواقع الأمر أننا نشير إلى أن مفهوم الفنون الجميلة غير موجود في منظومة الفنون الإسلامية، وأنها أي الفنون الإسلامية ـ باعتبارها فنوناً تنتمي إلى الشعب: وذات جدوى وظيفية ـ كلها فنون شعبية.

٣ـ أما الفكرة الجمالية الثالثة، التي غزت أفكارنا ـ رغم أن السياق الإسلامي لا يقرها ـ فمضمونها أن الإنتاج الفني هدفه الإمتاع الجمالي وليس باعتباره إنتاجاً جميلاً يستفاد منه ـ وعلى الرغم من أن بعض الغربيين سوف يجادلون بأن العمل الفني من الممكن أن يكون له بالإضافة إلى قيمته الفنية قيمة اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية، ولكن تأتي قيمته في الإمتاع الجمالي في قمة الأهمية القيمية، باعتبارها وظيفة أساسية.

وقد أدت المغالاة في هذه الفكرة في الغرب إلى ظهور المدرسة الفلسفية التي تنادي بمبدأ الجمالية، والتي ترى بأن الحكم على الإنتاج الفني يجب أن يكون متحرراً من أي اعتبارات أو قيود غير جمالية، وقد حيكت حول هذه الفكرة تفسيرات متطرفة راجت في أوروبا في القرن التاسع عشر، وظلت باقية آثارها واضحة في أعمال بعض الفنانين والنقاد في القرن العشرين، رغم ما لاقته في الغرب من صدود بين الفنانين الجماليين ومؤرخي الفن. ومن المحزن أننا نجد إخوة لنا من المسلمين والمسلمات يتبنون هذه الفكرة رغم أفولها في الغرب.

وهذه الفكرة تتساوى في عدم مناسبتها للثقافة الإسلامية مع الأفكار التي سبقت الإشارة إليها. فلا يمكن للمسلم الملتزم أن يتخيل فكراً أو قولاً أو عملاً لا يشارك ـ فعلاً أو افتراضاً ـ في الوحدة الثقافية القائمة على دين التوحيد. فالدين يحدد لنا ـ كمسلمين ـ إيماننا كنسق عقائدي، ويبين لنا عباداتنا من فروض ومناسك، وكذلك يحدد لنا أساليب حياتنا مع بعضنا بعضاً (مؤسساتنا الاجتماعية) والأساليب التي تحكمنا(مؤسساتنا السياسية) وطرق لبسنا وتبادلنا التحية (عاداتنا الاجتماعية) وعلينا أن نلتزم بهذا التحديد.

ومن المؤكد أن أساليبنا في الترفيه والاستمتاع الجمالي، وكذلك الطريقة التي نعبر بها عن أنفسنا بصيغة جماعية، كلها يجب أن تخضع بدرجة متساوية لعقيدة التوحيد. والفن عند الفرد المسلم ليس هو الفن ابتغاء الفن، كما يرى أصحاب مبدأ الجمالية، بل هو دائماً الفن ابتغاء لوجه الله.

إنه الفن الذي يعين خلق الله على أن يحققوا ما أراده الله لهم بنجاح أكثر؛ إنه الفن الذي مهما تكن صورته ـ مرئياً أو أدبياً أو موسيقياً ـ فإنه يقوم بدور رئيسي في تذكير الفرد المسلم دائماً بعقيدته ومسؤولياته؛ وهو دائماً معه في منزله أو في عمله وفي مسجده، يحيطه بتلك المناظر الخلابة والأصوات الجميلة التي تقربه من دينه، وتقوي صلته بثقافته .

وهكذا فإننا نجد الفن يقوم بدور رئيسي في المجتمع المسلم؛ إنه ترجمة دقيقة وعميقة لعقيدة التوحيد، ترجمة باللون والشكل، بالحجارة والبناء، بأبيات الشعر وأصوات الموسيقى. وإذا كان لدينا الكثير من المبررات التي تجعلنا نأسى على ما أحدثه الغزو الجمالي الغربي من تميع في الروح الإسلامية أوهنها، إلا أن الاكتفاء بالأسى على هذا الغزو وعلى آثاره يعتبر نوعاً من المقاربة السلبية للمشكلة، وما نحتاج إليه هو رد إيجابي يتمثل في:

* تنمية الوعي الجمالي التي بدأت بلاد المسلمين تشهد صحوته.
* تشجيع الإنتاج الفني على أيدي شعوبها الإسلامية.
* القيام بدراسات تحليلية جديدة للأدوار المناطة بالفنون الإسلامية، وما نتوقع تحقيقه منه في المجتمع الإسلامي.

ومن المؤشرات ذات الدلالة الإيجابية والتي تبعث على التفاؤل أنه في مرحلة لاحقة اهتدى كثير من الفنانين العرب إلى نحت أساليب خاصة، تتفادى تكرار مرجعيات الغرب وتتجنب السقوط في أشكال هجينة، لا هي بالأصيلة ولا بالمعاصرة، بل خاضت مجموعة من الفنانين العرب تجارب إبداعية بالغة التميز والجمال، وعبّرت عن قدرة كبيرة على الإنصات إلى تحولات

المجتمع العربي الاجتماعية والسياسية والثقافية.

وبالرغم مما يمكن أن يظهر من تجريد ـ على الطريقة الغربية ـ على بعض الأعمال، فإنها تكثف كثيراً من علامات الثقافة العربية والذاكرة الشعبية، وتبرز قضايا هموم الإنسان العربي والمسلم في علاقاته بذاته وبمحيطه وبالآخر.

وما يثير الانتباه ـ وهذا ما أدركه كثير من النقاد المحدثين ـ في اللوحة التشكيلية العربية ما يتعلق فيه بالخط والكتابة أو ما يرجع إلى الثقافة الشعبية. وبالرغم من أن الرسام العربي جرب كل التقنيات وأساليب الغرب، فإنه اهتدى، في سياق ممارسته، إلى توظيف مفاهيم الخط والكتابة والحرف العربي لدرجة أن هذه العناصر أصبحت من المقومات الرمزية والثقافية التي تميز اللوحة العربية بالقياس إلى التجارب العالمية.

بل إننا من الصعب أن نعثر على رسام عربي لم يدمج الخط أو الحرف العربي في فضاء لوحته، أولاً لأنه يحيل إلى ذاكرة ثقافية متميزة، وثانياً، لأنه عنصر تشكيلي وتجريدي يمكن تطويعه داخل اللوحة بكل الطرق الممكنة وبسبب قدرته الكبيرة على التشكيل، وإمكاناته الجمالية اللامحدودة.

لقد استعمل الرسامون العرب الحرف العربي بكل الأشكال داخل لوحاتهم، بل إننا نجد فيهم من يلجأ إلى الكتابة من خلال تداخل بين النصوص والتخطيطات أو ضمن تشكيلات زخرفية تضفي على اللوحة مضموناً أدبياً وجمالياً في نفس الوقت.

فضلا عن استلهام مجموعة كبيرة من الرسامين العرب للتراث التصويري العربي من منظور جديد، أو إدخال المنمنمات بوصفها تصويراً عربياً يستمد مقوماته من الأشكال الزخرفية والخطية المختلفة. إلى جانب الخط العربي والكتابة، فإن الرسم العربي المعاصر يتميز باستيحائه للعلامات والرموز الثقافية المختلفة، وعلى إشارات تحيل إلى التصورات التقليدية للإنسان العربي، بل إن الرسام العربي يتخلى، أحياناً، عن الأسلوب المسندي ليضع تشكيلات جديدة بأدوات ووسائل شعبية حافظت عليها المخيلة العربية طوال العصور(٢٧).

وحتى لا تتيه مؤشراتنا، يمكن لنا الاتكاء على أيقونولوجيا أساسية، بقدر ما هي محلية في الأصل أضحت منذ زمن بعيد عالمية، فهي لا تخبو بإمكاناتها بخبو الحضارات، بل تظل تمنحنا قدراً هائلاً من الحلول التشكيلية. فالدائرة (نبع النور والطاقة) ـ المثلث (نبع الخصب والعطاء) ـ الشجرة (نبع لدوام الحياة) ـ الإنسان (نبع الخلق والفعل). هذه العناصر ما زالت الحسي المطلق في عصر العلم وفيزياء الكم. وهي بحاجة إلى نقلة جمالية يمكن أن ينجزها عصرنا، بتحويل قيمتها الإدراكية المتأصلة بشكل ما في الفن الإسلامي/ آخر إنجازاتنا الجمالية الحضارية/،

وشحنها أكثر بعناصر شعورية يطبعها الصفاء الإنساني العذب، من أجل أن تصبح / نورا على نور/ لا في العمارة وحدها، المكان الأكثر جمعية لتكوين الذائقة الجمالية والتواصل الإنساني، بل من أجل المشاركة اليوم في رفع سوية اللوحة وطبعها بماهيتنا؛ أي/ لوحة الحامل/ التي أضحت برسم الفعل الإبداعي العالمي، مثل السينما والمسرح، والتي حوّلها التجريد الشخصي الذاتي السكوني الغربي الذي يستدرك ويستنتج اللامرئي مادياً إلى نزوة فردية عابرة أو إلى مجرد توقيع كما فعل «ماتيو» الذي وضع توقيعه بطول لوحته البالغة عدة أمتار.

ولذلك ومن أجل السمو بالنور وبالأشياء الفنية إلى مستوى العاطفة الإنسانية الجمعية والارتقاء بشمولية المكان المعماري، وأنسنته عن طريق تقديمه على أنه فعل تواصل لا فعل قهر. تصبح على هذا النحو رسالة الفن العربي، وهذه مقومات كونه ذا هوية.

ومهما يكن فإن أغلب الرسامين والنقاد من العرب والمسلمين، بل من المستشرقين الأجانب يتفقون على أن الاستعمالات المتنوعة للخط وللحرف العربي من طرف التشكيليين العرب أنتجت تياراً هاماً في سياق الرسم المعاصر. وإذا كان العرب قد استلهموا أكثر من تجربة وأكثر من اتجاه، سواء منطلقين في ذلك من محيطهم الثقافي الخاص أو من التجارب العالمية، فإن التشكيلات المختلفة التي خضع لها الخط والكتابة العربيين تمثل التيار الأكثر أهمية في الرسم العربي المعاصر.

ولا ضير أبدا من أن ننطلق في السعي لعصرنة فنون العرب الأساسية التي يشكل الخط العربي عمادها، لكن خلال مفهوم نقدي خاص، مصدره ذاتنا وأفكارنا، متخذاً مصداقيته من تطورنا التاريخي الفعلي، وواضعاً بالحسبان أيضاً حاجاتنا الجمالية الفعلية، وأن نقدمه إلى العالم على أنه نحن تماماً، لا تلاقح ذاتنا مع الذات الغربية، ولا أنه مثاقفة حضارية مختلة، مجانبين بذلك المفهوم النقدي الغربي، مؤمنين إيماناً تاماً بأن الخط العربي والزخرفة الإسلامية يمتلكان قيماً فنية وجمالية تتجاوز القيمة المعطاة لهما تبعا لمفهوم النقد الغربي السائد(٢٨).

إن الفنان العربي المسلم بحاجة إلى نقد توجيهي لا يغيب عنه أن الدلالات التي يخلقها الحرف والخط العربي وما يتيحه من جماليات بصرية كشكل مرسوم، قد تداخل منذ البدء في هيكل المظاهر المختلفة للحضارة العربية (الرسم ـ العمارة ـ الشعر) ومع تقادم الزمن ظلت الأبحاث المتنوعة لطريقة استخدام الحرف تستفيد من قدرة الحرف نفسه على الاختزال أو الإفاضة ضمن وجودها كعنصر تعبيري أولاً، وجمالي ثانياً(٢٩).

وعندما اعترف «بيكاسو» مرة: «إن أقصى نقطة وصلتُ إليها في فن التصوير وجدت الخط

الإسلامي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد»(٣٠)، وهو الفنان العظيم الذي لم يترك مدرسة فنية في التصوير إلا واشتغل بها، يكون قد وضع يده المبدعة، وبصره الثاقب الراقص بالألوان، على فن الفنون، وحينها لم يكن مستشرقا ولا يأمل بهدية..؟ ليحاول الرفع من شأن تراثنا. إنه ـ كما يعلق على ذلك ناقد معاصر(٣١) ـ «اعتراف محايد من فنان التزم التصوير حياة».

ويجب أن نعي حقيقتين أولاً: أن المعاني الأساسية للأعمال الفنية المرئية يمكن فهمها في الحال، في حين أن الأعمال الموسيقية، والكتب والمحاضرات تحتاج إلى بعض الوقت لعرضها وإيضاح معانيها.

ثانياً: أن الفن الإسلامي مثل بعض الفنون الأخرى يقدم المعنى بطريقة ممتعة تجذب حتى أقل الناس ثقافة والأقل تعليماً. وبدون تحقيقه يتم من خلال الشعور بالمتعة من جراء الإعجاب بعمل من أعمال الفن. فإن الحقائق الأبدية الحيوية للبشرية جمعاء توجه إلى قلوبهم وعقولهم بطريقة ماهرة وبارعة.

وأخيراً، ليس هناك في الفن مشكلة أمية أو اختلاف في اللغات، فالعمل الفني يمكن أن ينقل معناه إلى أي شخص في أي جزء من العالم حيث إن لغته لغة عالمية، لا تحتاج إلى تعليم أو تدريب لفهمها.

وحتى في المجتمعات غير الإسلامية يمكن استخدام الفن الإسلامي نفسه كعامل مساعد في تحقيق إسلامية المجتمع بصورة شاملة. ومن خلال التعبير الذكي والممتع للمفاهيم الإسلامية يمكن للفن الإسلامي أن يؤثر بالتدريج في المجتمع لكي يرغب في انتهاج طريقة إسلامية كاملة من طرائق الحياة.

ويمكن تحديد دورين أساسيين للفن:

الأول: عبادة الله سبحانه وتعالى: «وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون»(٣٢) ومنه يتضح أن كل نشاط من أنشطة البشر ينبغي أن يوجه إلى هذه الغاية.

الثاني: نفع الأمة: أي الإسهام في تحقيق احتياجاتها الحقيقية المادية والروحية . بالنسبة للاحتياجات المادية: ينبغي أن تستهدف ميادين الهندسة المعمارية والتصميم وتحسين مستوى معيشة الإنسان، وجعل بيئته اكثر راحة وأكثر كفاءة وملاءمة .

وينبغي للمصمم أن يعطي اهتماماً خاصاً إلى الجماعات ذات الاحتياجات الخاصة ـ كالأطفال والمسنين والمرضى والمعاقين ـ فإذا تحقق الاهتمام بالاحتياجات المادية للأمة فإنها ستجد الفرصة للعمل على تطوير نفسها روحاً. وإلى جانب ذلك ينبغي تصميم وتنظيم البيئة المادية بطريقة تكفل رسم طريقة حياة إسلامية حقيقية.

ومن بين الاحتياجات الروحية الأساسية للإنسان حاجته للجمال الذي يمكن من وجهة النظر الإسلامية أن يعادل الكمال أو الحقيقة. ففي حالة الفن فإن الجمال الهادئ الذي يرى بحاسة النظر يستخدم كوسيلة للمشاهد أن يدرك بوجدانه الكمال الإلهي والحقيقة الإلهية. لذلك فالفنان يجب ألا يهدف إلى مجرد الجمال المادي الذي هو من صنع الإنسان، بل يجب أن يكون هدفه التعبير عن الجمال الإلهي.

وثمة حاجة روحية للإنسان والتي يمكن للفن أن يساعد على تحقيقها، وهي الحاجة للفهم والتقرب إلى الله سبحانه وتعالى. لقد أنزل القرآن الكريم إلى البشرية جمعاء كتفسير كامل ومرجع هادٍ، وعلى الفنان أن يوظف فنه كوسيلة للتعبير عن الحقائق والمبادئ التي يتضمنها القرآن الكريم، وعليه أن يحاول أن يقدم لبني جنسه فهماً أعمق لها وبهذه الطريقة يساعدهم على حب الله بصورة أكمل.

وبالإضافة إلى ذلك ستكون أعماله دائما تذكرة بالله سبحانه وتعالى، وبالتالي تذكرة بقصده الحقيقي في هذه الحياة الدنيا. ويمكن القول هنا إن الفنان ينبغي أن توجه المنافع التي تتيحها أعماله الفنية إلى أكبر عدد من بني جنسه، فالفن لا ينبغي أن يكون عادة خاصة، فتعبيره لا ينبغي أن يكون من الغموض بحيث لا يقوى على فهمه إلا القلة، إن القرآن الكريم يتميز بقيمته الجمالية العظيمة، ولكنه مازال رسالة واضحة للبشر جميعا(٣٣).

ويبدو أنه آن الأوان للفكر العربي أن يهتم بالخصائص الفنية والجمالية لأعمال الرسامين والتشكيليين العرب، وأن يسائل مقوماتها الرمزية والفكرية ويعنى بتطورها، بقلقها وانسجامها. من الواضح أن هذا الموضوع يستدعي تناول مسألة النقد الفني وأهميته في مسار الحركة التشكيلية العربية، ونوعية علاقة هذه الحركة بالمتلقي.

إن الفنون التشكيلية العربية في ارتباطها بالجمهور وبالنقد، تطرح، في هذه المرحلة مشكلة الوعي الفني في الثقافة العربية الإسلامية المعاصرة، ذلك أن التحديث، لا يقتصر على المجالات المادية والإدارية والحضارية، بل يهم كذلك، قضايا الذوق والحساسية الجمالية عند الأمة.

من هنا نرى ضرورة الاهتمام بإدخال علم الجمال والتربية الفنية في مؤسساتنا العربية، وفي كل المستويات التعليمية. وكل حديث عن الثقافة العربية المعاصرة، أو عن المشروع الحضاري العربي لا يهتم بالقيم الجمالية والفكرية للفنون الحديثة، يبقى حديثا ناقصا. ذلك أن المجهود التنويري مجهود عام يشمل العقل والسلوك والذوق، وهي أدوات لثلاثة مجالات متكاملة: الفكر، والأخلاق، والقيم الجمالية.

الهوامش

١- د.ثروت عكاشة: رينيه ويج فيلسوف الجمال ص ١٧٩ عالم الفكر ج٥ العدد٤ ١٩٧٥م.

٢- د. لويزة الفاروقي: الغزو الثقافي في مجال الفنون، ترجمة د.محمد رفقي عيسى مجلة المسلم المعاصر العدد٤٥ الكويت عام ١٩٨٥م.

٣- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ص١٨٢ دار الشروق ط ٧ مصر عام ١٩٨٧م.

٤- د. حسن حنفي: التراث والتجديد الأنجلو المصرية عام ١٩٨٧م.

٥- د. زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري دار الشروق مصر ١٩٨٧م.

٦- د. عفيف البهنسي: الأصالة في الفن مجلة الثقافة العدد ١٩ دمشق عام ١٩٧٧م.

٧- مطاع الصفدي: اللحظة الإبداعية والمشروع النهضوي منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ص٢٣ تونس عام ١٩٩٤م.

٨- المزج والخلط في أسلوب الحياة والثقافة اليومية أي ذوق الأثاث والبناء والزي واقتناء الأعمال الفنية، والخلط عند الفنان الواحد لعدة تيارات فنية حداثية، أو الانتقال من تيار إلى آخر بسرعة لافتة، وأحيانا تجاوز الأساليب المتنوعة في وقت واحد، أو المزج بين قواعد الفن الشرقي والحروفي والزخرفي، وفن المنمنمات والأيقونات بتقنيات ورؤى التيارات الحداثية الغربية . انظر د. زينات البيطار: النقد والتذوق العام في الفنون التشكيلية الغربية ص ٤١ مجلة عالم الفكر ج ٢٦ العدد ٢ الكويت عام ١٩٩٧م.

٩- د. ثروت عكاشة: رينيه ويج فيلسوف الجمال مجلة عالم الفكر ج٥ العدد ٤ عام ٢٩٧٥م.

١٠- السابق.

١١- د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي عالم المعرفة العدد ١٤ ص١٧٤،١٧٥، ١٩٨٧م.

١٢- السابق ص ١٨٢.

١٣- بدر الدين أبو غازي: مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التشكيلية بحث مقدم إلى مؤتمر الفنون التشكيلية في الوطن العربي دمشق عام ١٩٧٥م.

١٤- د. عفيف البهنسي: ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية مجلة عالم الفكر ج٢٧ العدد٢ ص ٨٠ الكويت أكتوبر عام ١٩٩٨م.

١٥- من أبرز نقاد الحداثة المعمارية والداعين إلى عمارة ما بعد الحداثة، شارل جنكيز Ch.Genckrs في كتابه erutcehcrA nredom tsop fo egugnaL ehT هذا الكتاب الذي طبع عشر طبعات لأهميته.

١٦- رينيه هوينغ: الفن وتأويله وسبيله ص١٣٢ منشورات وزارة الثقافة في سورية ١٩٧٧م.

١٧- محمود الزيباوي: الصورة التحريم في الشرق الإسلامي. عرضها محمد نور الدين مجلة الوحدة العدد ٧١ ص١٨٦ بيروت.

١٨- د.عفيف البهنسي: سورية التاريخ والحضارة، منشورات مجلة الفكر ص٧٨ دمشق ١٩٩٠م.

١٩- ول ديورانت:قصة الحضارة ج٣ المجلد ٤ ص ١٥٨، جامعة الدول العربية.

٢٠ - أرنولد هاوز: الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ١ ص ١٦٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت عام ١٩٨١م.

٢١- موريس سنكري: حول الوحدة الثقافية للأمة العربية ص ٦٠ - ٧١ الفكر العربي العدد ٧٨ بيروت عام ١٩٩٤م.

٢٢- الكسندر إليوت: آفاق الفن ص ١٦ المؤسسة العر النشر بيروت ١٩٨٢م.

٢٣ـ موريس سنكري: حول الوحدة العربية للأمة العربية ص ٦٤.
٢٤ـ د. عفيف البهنسي: الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين السابق.
٢٥ـ د. لويزة لمياء الفاروقي: الغزو الثقافي في مجال الفن ص ١٢٠ ـ ١٢١.
٢٦ـ انظر ما قام به باندورا هوبكنز من مراجعات للمقالات التي كتبت عن الموسيقى في بلاد وسط أوروبا
Groves. W. Drove Dictionary of music and Musicans. London: Macmillam publishers Pp.51-54-1958
٢٧ـ انظر مقدمة التشكيل العربي والتحديث الثقافي مجلة الوحدة العدد ٧٠، ٧١بيروت ١٩٩٠م.
٢٨ـ محمد حيان السمان: مجلة الفيصل العدد٧٤ ص ١٢٨ الرياض ١٩٨٣م.
٢٩ـ موريس سنكر: لوحة الحروفية العربية السابق.
٣٠ـ مهى القواص: مجلة الحياة التشكيلية ص٣٩ عدد٩ سوريا عام ١٩٨٢م.
٣١ـ موريس سنكر: لوحة الحروفية العربية ص ١٢٧.
٣٢ـ سورة الذاريات آية ٥٦.
٣٣ـ أمينة سيد محمد: إسلامية الفنون المرئية مجلة المسلم المعاصر العد ٥٤ – ١٩٨٨م.

فهرست الكتاب

الموضوع | الصفحة

المقدمة ٥

المدخل ١٣

الباب الأول: علم الجمال والفن الإسلامي (مفاهيم فنية وجمالية) ٣٧

الفصل الأول: تعريفات الفن والجمال قديماً وحديثاً. ٣٩
الفصل الثاني: نشأة علم الجمال وتعريفاته. ٥٧
الفصل الثالث: الخلق الفني بين الذاتية والموضوعية والواقع الاجتماعي. ٧٥
الفصل الرابع: أهم النظريات المفسرة للفن. ٩٥
الفصل الخامس: الموقف الجمالي الإسلامي. ١١٥
الفصل السادس: المعاينة أو الحدس والتعبير الفني الإسلامي ١٣٧
الفصل السابع: علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الإسلام (التأثير والتأثر) ١٥٥
الفصل الثامن: دعوة إلى التجريد المبكر (إشكالية التشبيه والتصوير) ١٧٧
الفصل التاسع: الفن الإسلامي والغرب (الخلفيات والجذور) ١٩٩

الباب الثاني: الفنون الإسلامية: المعايير والمجالات ٢١٧

القسم الأول: المعايير: ٢١٩

الفصل الأول: تصنيف الفنون والعلاقة بينها. ٢٢١
الفصل الثاني: موقف الإسلام الديني والأخلاقي من الفن ٢٣٩

القسم الثاني: المجالات: ٢٨٣

الفصل الثالث: الإسلام والشعر ٢٨٥
الفصل الرابع: القصة والمسرحية.......................................٣٢٥
الفصل الخامس: العمارة الإسلامية.....................................٣٦٩
الفصل السادس: التصوير والزخرفة الإسلامية............................٤١١
الفصل السابع: الخط العربي والرقش (الأرابيسك).........................٤٤٩
الفصل الثامن: الموسيقى العربية.......................................٤٩٣
الفصل التاسع: الفنون التطبيقية الإسلامية ٥٢٧

الباب الثالث: فلسفة الفنون الإسلامية....................................٥٥٥
الفصل الأول: الفنان المسلم والإبداع...................................٥٥٧
الفصل الثاني: الجميل والنافع في الفنون الإسلامية........................٥٧٥
الفصل الثالث: نظرية الفن وفلسفة الجمال عند التوحيدي...................٥٨٩
الفصل الرابع: الأساس الروحي للفنون الإسلامية (الوحدة والتوحيد)..........٦٠٧
الفصل الخامس: الأسس الفلسفية للفنون الإسلامية..........................٦٢٧
الفصل السادس: تأكيد الهوية.. أو الضياع! ٦٦٣

إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة